Untersuchungen

über die

Landschaftsgemälde des Peter Paul Rubens

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin

von

Herbert Herrmann

aus Stuttgart

Tag der Promotion: 29. Oktober 1936.

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Juni 1935.

3.91
Diss. Berlin
1935.

Untersuchungen

über die

Landschaftsgemälde des Peter Paul Rubens

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin

von

Herbert Herrmann

aus Stuttgart

Tag der Promotion: 29. Oktober 1936.

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Juni 1935.

*38996.

Referenten: Prof. Dr. A. E. Brinckmann
Prof. Dr. G. Rodenwaldt

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Hoe wonder heeft hy niet het licht van siyn verstandt
Ont steken aen t'pinseel van Titiaen in brandt
Hy was in fin soo fry in groot en cleyn figuren
In Lantschap heel plaisant, wist alles uyt te vueren.
Goet naer t'Escorial in Spanien vermaert
Daer heeft siyn cloeck verstandt het merck der Const gehaert.
. . . . . .
Want t'werck verheft siyn self en ons can claer bewijsen
Dat Rubbens in t'pinseel ten hoochsten is te prijsen
Soo wel in drappery als in het posel naeckt
In Lantschap en het Fruyt, was Rubbens heel volmaeckt.

De Bie, Het Gulden Cabinet
Tot Lier 1661, Rubens.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550822_0120

Vorwort.

Die Kenntnis der Landschaftsgemälde des Rubens hat sich im Laufe der vergangenen Jahrzehnte sehr erweitert. Die Ausführungen Michels[1] enthalten viele treffende Beobachtungen. Die Bedeutung der Arbeiten von Smith und Rooses beruht auf der Unentbehrlichkeit ihrer Sammlungen des Gesamtwerkes und alles erreichbaren dokumentarischen Materials über Leben und Schaffen des Künstlers. Besonders anregend und fein sind die Bemerkungen Jakob Burckhardts in seinen „Erinnerungen aus Rubens", die 1928 von Hans Kauffmann neu herausgegeben wurden. Das Abbildungsmaterial der Klassiker der Kunst-Bände von Adolf Rosenberg und von Rudolf Oldenburg ist gleichfalls eine wertvolle Stütze für die kunstgeschichtliche Forschung.

Die zeitliche Ordnung des Werkes und damit auch der Landschaften ist sicher noch mancher Verbesserungen bedürftig. Auch eine Erklärung des eigentlichen Charakters der Rubens'schen Landschaftskunst stand bislang noch aus. In zwei Dissertationen wurde versucht, diesem Mangel abzuhelfen. Die erste, von Emil Kieser, beruht, wie der Autor sagt, auf dem Material und der Anordnung Oldenburgs. Derselbe Verfasser erweiterte seine Ausführungen sehr glücklich in einem Aufsatze über die Einwirkungen Spaniens und Tizians auf die späteren Landschaften des Rubens[2]. Die zweite Arbeit, von Charles Sterling[3] enthält mehr allgemeine Betrachtungen ästhetischer Art. Sie hat andere Ziele, als die Kiesers waren und als die der vorliegenden Arbeit sind. Ich glaube, auf Grund meiner Kenntnis der Originale weitere Beiträge zur Erkenntnis der Rubens'schen Landschaftskunst geben zu können. Wenn ich dabei versuche, eine Verbesserung der zeitlichen Anordnung der Bilder gegenüber Oldenburg zu geben, so glaube ich, einen solchen Versuch gerade bei den Landschaften machen zu können, weil ihre völlige Eigenhändigkeit ihnen eine Stärke der persönlichen künstlerischen Sprache verleiht, die nicht im ganzen Werke so deutlich vernehmbar ist. In dieser Eigenschaft der Landschaften liegt auch die Berechtigung, sie herauszugreifen und gesondert zu behandeln. Bei der vorgenommenen zeitlichen Ordnung wurde in erster Linie Wert auf die Gruppierung der Bilder nach ihren geschichtlichen, inhaltlichen, formalen und damit farblichen Eigen-

heiten gelegt. Von untergeordneter Bedeutung muß in diesem Rahmen die Nennung bestimmter Jahre für die Bilder bleiben. Die so entstehenden Gruppen, die an erster Stelle unter allen Beobachtungen von solchen über die Farben bestimmt wurden, ordnen sich zwangsläufig zwischen zeitliche Fixpunkte ein. Einmal erschien das Sehen von Größen bei einem solchen Vorgehen als primär, und zum zweiten verlangte die Nennung eines bestimmten Jahres für jedes Bild ein entsprechendes Studium des gesamten Werkes unseres Meisters.

Ich verdanke den Besitzern der in Privatsammlungen befindlichen Bilder die Kenntnis der Originale und den Besitz von Photographien. In der Vermittlung dieser Beziehungen und durch sonstige wertvolle Hinweise bin ich den Herren Dr. H. Lütjens und Dr. Ludwig Burchard zu Dank verpflichtet. Beim Durchsehen des Abbildungsmaterials des Rijksbureau voor Kunsthistorische en Ikonographische Documentatie im Haag war mir der Direktor Dr. H. Schneider in dankenswerter Weise behilflich. Ebenso haben mich in London die Herren Sir Robert Witt und Prof. Dr. W. G. Constable in jeder Hinsicht gefördert. Herrn Prof. Dr. Hans Kauffmann verdanke ich wertvolle Hinweise zur Ausgestaltung des Textes. Die entschiedenste Unterstützung der vorliegenden Arbeit erfuhr ich durch die Verleihung des Walter-Haas-Stipendiums am Kunsthistorischen Institut der Universität Berlin, und durch die Ermöglichung der Teilnahme an wissenschaftlichen Exkursionen dieses Instituts durch Herrn Prof. Dr. A. E. Brinckmann.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung 9
Stiche und Zeichnungen 10

Grundlagen und Vorstufen

Deutsches und Flämisches 12
Tizian und die venezianische Landschaft 19
Themenwandel 26
Landschaftsporträt 27

Wandlung von Form und Farbe

Formensprache 33
Bildbau 41
Figur und Landschaft 46
Farben 51
Schlußwort 60
Anmerkungen 61
Anhang, Zuschreibungen 85
Namen-Register 87

Abkürzungen.

Archivo	Archivo espanol de Arte y Arqueologia.
B.	Le Peintre Graveur par Adam Bartsch, Vienne 1802.
Kat. Berlin	Katalog der niederländischen Handzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, von E. Bock und J. Rosenberg, Berlin 1930.
Cod. Rub.	M. Rooses-Ruelens, Correspondance de Rubens, Anvers 1887—1904, Codex Rubenianus.
Glü. Ha.	G. Glück und F. M. Haberditzl, Die Handzeichnungen des P. P. Rubens, Berlin 1928.
Hind	Catalog der flämischen Handzeichnungen im Print Room des Britischen Museums zu London, von Hind.
Kla. Ku.	Klassiker der Kunst, Rubens, 1921, von R. Oldenburg.
Rooses	M. Rooses, Oeuvre de Rubens, 5 Bde. Anvers 1886—92.
Smith	Catalogue Raisonné etc. (Rubens, auch die Nummern des Supplements sind zitiert), London 1830.
V. S.	C. G. Voorhelm Schneevogt, Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens.... Haarlem 1873.

Einleitung.

Die Anzahl der von Rubens gemalten Landschaften bleibt hinter den reinen Figurenbildern weit zurück. An erhaltenen Landschaftskompositionen zählen wir vierzig außer den sechs im Anhang erwähnten neueren Zuschreibungen. Dabei ist von mehreren Exemplaren einer Komposition jeweils eines gezählt, falls nicht veränderte spätere eigenhändige Wiederholungen vorliegen. Doch ist die künstlerische Bedeutung des Landschaftswerkes der reinen Figurenmalerei gleichzustellen. Rubens steht als Landschafter des Barock allen gleichzeitigen flämischen und italienischen Malern voran. Er blieb nicht bei der Gestaltung der Landschaft malerisch pittoresker Motivik stehen, sondern führte sie hin zu einer als solcher allgemein gültigen hochbarocken Form. Er war aber nicht nur Vollender der barocken Form, sein Weg führte darüber hinaus. In seinen Spätwerken kündigt sich die in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts im Klassizismus auftretende Beruhigung der künstlerischen Formen deutlich an. Er steht im Flandern des 17. Jahrhunderts so beherrschend wie sein ebenbürtiger Vorgänger Pieter Brueghel der Ältere als Landschafter im Kreise der Niederländer des 16. Jahrhunderts. Die durch Annibale Caracci und Paul Bril geförderte Entwicklung der Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts im Norden und im Süden, zeugte als spezifische Frucht „die ideale Landschaft“ (vgl. Kurt Gerstenberg, Die Ideale Landschaftsmalerei, Halle 1923 und Rudolf Baer, Paul Bril, Dissertation München 1930). Die entscheidenden Quellen des Stromes aber, aus dem Rubens schöpfte, sind Giovanni Bellini und Tizian, beziehungsweise eben auch die flämischen Landschafter, die nach alter Tradition bei jenen gearbeitet haben, aber für uns nicht greifbar sind. Der aus Cadore stammende Tizian konnte dem im tiefsten Grunde nordisch gestimmten Menschen Rubens mehr Vorbild sein, als ein Römer. Zwar neigt Rubens keineswegs zum Düsteren oder Unheimlichen, sondern es bricht in ihm letzten Endes mehr die eben gelegentlich dem formenlieblicheren Süden zugeneigte Seite des nordischen Menschen durch. Insofern ist Rubens „romanischer“ gestimmt, als Pieter Brueghel der Ältere. Die römische Campagna hat Rubens nicht zu landschaftlichen Schöpfungen begeistert. Dagegen die unheimlich großartige des Escorial. Auch „heroische Landschaft“ ist keine bei Rubens brauchbare Bestimmung. Dagegen kann man ihn neben Tintoretto als Vertreter und Schöpfer der barocken Landschaft bezeichnen.

Die künstlerische Hochwertigkeit der Landschaften versteht sich aus ihrer Entstehung aus innerem Antrieb. In dieser Entfernung vom Werkstattbetrieb fühlt man sich bei Rubens heimisch. Ein inniges Verhältnis

zur Natur, gepaart mit einer reichen Phantasie, spricht auch den Beschauer an, der sonst keine Beziehungen zur Kunst des Rubens hat. Die große örtliche Zerstreutheit der Bilder macht die früher relativ geringe Beschäftigung mit ihnen verständlich. Wie wir sehen werden, lassen sich die Landschaftsgemälde nach ihrer Entstehung so auf sein Leben verteilen, daß die z. B. von Michel ausgesprochene, auch sonst immer wiederkehrende Ansicht, das Landschaften sei ein Zeitvertreib der Altersjahre gewesen, und der Erwerb des Schlosses Steen habe Rubens eigentlich erst dazu angeregt, widerlegt erscheint. Auch finden sich schon ganz früh in den Figurenbildern landschaftliche Hintergründe, die sein eigenes Naturstudium verraten.

Wie sehr seine Landschaften schon im 17. Jahrhundert geschätzt und verbreitet waren, erweisen die zahlreichen Erwähnungen von Kopien und Originalen in den von Denucé veröffentlichten Inventaren[4]. Die Verbreitung der Landschaftskomposition durch Stiche[5], die von Verlegern oft mit biblischen und anderen Figuren „bereichert" wurden, ist nicht hoch genug anzuschlagen. Das Lobgedicht de Bie's aus dem Jahre 1661 nennt seine Landschaftskunst der Figurenkunst und der Aktmalerei ganz gleichwertig. Die Auswirkung auf spätere Zeit, auch durch Vermittlung seiner Schüler, besonders des Teniers und des van Uden ist groß. Watteau zeichnete Figuren aus seinen Landschaften heraus[6]. Die Verehrung des großen englischen Landschafters Constable zeugt für den inneren Wert[7]. Eine Bemerkung Delacroix' (nach Michel) verrät dessen Einschätzung der Rubens'schen Landschaftskunst: „Die Spezialisten sind oft den alles umfassenden Malern unterlegen. Dies lehren die Landschaften von Rubens und von Tizian." Wir besitzen in der Münchener neuen Pinakothek eine Kopie von Delacroix nach der Dresdner Wildschweinjagd des Rubens. Der große Impressionist Manet komponierte eine kleine Landschaft mit Motiven nach Rubens und Caracci, die sich heute in der Sammlung Durand-Ruel zu Paris befindet[8].

Stiche und Zeichnungen.

Über die Stiche und Zeichnungen müßten gesonderte Arbeiten geschrieben werden, um ihre gesamte Bedeutung zu erfassen. Unsere Arbeit beschränkt sich darauf, beide Gattungen nur gelegentlich heranzuziehen. Fast alle bedeutenden Landschaften sind zu Rubens' Lebzeiten im Stich reproduziert worden. Eine Ausnahme bilden Hero und Leander in Dresden[9], ein Bild, das uns als frühe Fassung eines Seesturmes interessiert, dann die Landschaften mit dem Escorial und der Wiener Schloßpark mit eleganter Gesellschaft, der nur im Stich nach dem zweitrangigen Brüsseler Exemplar vorliegt. Nagler zitiert nach Voorhelm-Schneevogt 63 einen Stich von à Bolswert nach der Escoriallandschaft,

doch ist uns der Stich offenbar nicht erhalten. Die tizianeske Landschaft mit dem flötenden Hirten in Dulwich entbehrt zur sicheren Zuschreibung der Komposition an Rubens ebenfalls eines zeitgenössischen Stiches. Daß die späten kleinen Bilder wie der Wagen in abendlicher Waldlandschaft in Haarlemer Privatbesitz, die Landschaft „Nach dem Regen" in Londoner Privatbesitz, die Berliner Turmlandschaft und die Berliner Landschaft mit dem Galgen offenbar gar nicht gestochen wurden, erklärt sich aus dem intimen Charakter der Bildchen. Außerdem eilte Rubens mit solchen Schöpfungen dem Zeitgeschmack voran. Diese reinen Landschaftsmotive ohne Handlung eigneten sich nicht zur Verbreitung. Der Publikumsgeschmack und die Wünsche der Sammler waren anders gerichtet. Dies erweist eben das Bedürfnis, die reinen Landschaftsmotive im Stich mit biblischen oder zumindest ländlichen Motiven zu versehen. Wichtig sind auch Stiche aus späterer Zeit, in der auf die Tradition der Zuschreibung, Rubens pinxit, noch Wert gelegt werden muß. Es sind die Stiche nach der Tenne im Winter zu Windsor, nach der Odyssee-Landschaft in Florenz, nach der Kirmes im Louvre, nach dem Regenbogen der Wallace Collection, nach der St. Georgs Landschaft im Buckingham Palace, nach der Landschaft mit dem Schlosse Steen in der National Gallery, und nach der Mondscheinlandschaft in Londoner Privatbesitz. Doch ist eine Behandlung dieser späten Stiche zur Bezeugung der Eigenhändigkeit der Bilder nicht notwendig, da sich Zweifel an dieser nicht erheben. Der Stil der Stiche des à Bolswert, der die Hauptbilder offenbar immer kurz nach ihrer Entstehung stach, ist für uns im Zusammenhang mit dem Stilwandel der Gemälde als Stütze der zeitlichen Ordnung derselben von Wichtigkeit. Die künstlerische Hochwertigkeit seiner Erzeugnisse verdankt à Bolswert der Erziehung seines Meisters Rubens. Die große Schönheit seiner Stiche reiht diese unter die größten Schätze graphischer Sammlungen ein. Die Landschaftszeichnungen[10] zeugen von dem Naturstudium des Malers. Sie nehmen zahlenmäßig im Werke der Zeichnungen lange keinen so bedeutenden Platz ein, wie die Gemälde im gemalten Werk. Hauptsächlich besitzen wir Studienblätter nach einzelnen Motiven, wie Baumgruppen, Sträuchern, Baumstämmen, Kühen, Landleuten oder Geräten. Die Beziehungen dieser Zeichnungen zu den Gemälden sind genugsam bekannt. Nur von einer Landschaftszeichnung wird uns berichtet, der Vorlage für die Escoriallandschaft. Dies ist immerhin neben der Vorstudie für die Aeneaslandschaft, dem Brüsseler Blatt, ein genügender Beweis dafür, daß Rubens zeichnerisch in der Natur Landschaften porträtiert hat.

Grundlagen und Vorstufen.

Deutsches und Flämisches.

Die Kunst des Freundes Adam Elsheimer gab Rubens die Anregung zur bis heute ersten sicher nachweisbaren rein landschaftlichen Arbeit. Die Münchener Pinakothek bewahrt das schönste Exemplar einer Flußlandschaft im Mondenschein mit der idyllischen Darstellung der Flucht nach Ägypten von der Hand des Elsheimer aus dem Jahre 1609. Daß dies das Exemplar ist, das Rubens von der Witwe des 1610 verstorbenen Malers erwerben wollte, ist nicht anzunehmen[11]. Es ist nämlich in einem Briefe vom 14. Januar 1611[12] die Rede von einer Flucht nach Ägypten, die Rubens kaufen wolle. Rubens kannte wohl von seinem römischen Aufenthalte her ein früheres Exemplar der Komposition. Ob es zum Kaufe kam, wissen wir nicht. In enger Anlehnung an die Komposition Elsheimers schuf er das Bild im Louvre[13]. Charakteristisch für Rubens ist nun schon die künstlerische Sicherheit, mit der alles abgewandelt wird. Die Handlung wird lebhafter. Nicht still dahinziehend, wie bei Elsheimer, sondern von Verfolgern zur Eile getrieben, flieht die heilige Familie. Wo bei Elsheimer der Mond sich in klarer Wasserfläche spiegelt, kräuselt hier ein Windhauch das Gewässer. Ein Vogel streicht flatternd dicht darüber hin. Der dunkel geballte Wald Elsheimers erscheint aufgelichtet, links sind einzelne Zweige mit Blättern gegen den nächtigen Himmel abgehoben. Die bei Elsheimer fast linear hochsteigende Flamme des Hirtenfeuers flackert und wabert in des Rubens Bild. Linearität und Strenge der Bildtektonik Elsheimers, die Hauptgruppe ist bei ihm statuarisch in die Mittelachse geordnet, weichen einer lebendigen, alles einbeziehenden Bewegung bei Rubens. Er unterstreicht die Bewegung des Fliehens durch Verschieben der Gruppe nach links von der Bildachse. Die Figurengruppe ist so lebendig, daß sie sich der Einfügung in einen Nachstich zu à Bolswerts Blatt nach der Londoner Mondscheinlandschaft ohne Widerstreben fügt. Von Bedeutung ist auch der Wechsel des Formats, das den Charakter des Elsheimerschen Bildchens mitbestimmt. Es mißt 31 × 41 cm, Rubens vergrößert auf 75 × 190 cm.

Ganz in der flämischen Tradition steht das Bild zu Windsor[14]. An Valckenborch gemahnt die Winterlandschaft. An caravaggieske Typen klingen die Figuren um das Kohlenfeuer an[15]. Es ist nicht erstaunlich, das in Flandern heimische Motiv der Tenne und des Kuhstalls auch bei Roelandt Savery zu finden. Ein 1615 datiertes Bildchen im Amsterdamer Reichsmuseum[16] zeigt die kleinmeisterliche Gestaltung des Themas in etwa derselben Zeit, der das Bild des Rubens angehört. Dem

Savery eignet umständlich erzählende Ausführung und ein lineares Bildgefüge, das innerhalb des runden Rahmens durch das Fachwerk der Tenne eine streng geschlossene Unterteilung erfährt. Savery ist mit seiner Bildgesinnung noch im 16. Jahrhundert verwurzelt. Ganz anders sind die räumlichen Bildungen bei Rubens. Savery erscheint daneben völlig flächig. Unsymmetrisch ist bei Rubens im Gegensatz zu Savery die Verteilung von Vieh und von Menschengruppen. Bei Rubens führt eine durchgehende Bewegung von links vorne neben dem Kohlenfeuer in einer Kurve durch die hintere Öffnung der Scheuer ins Freie. Bei Savery stehen Hirt und Kuh im Ausgang, der Ausblick ist durch eine Hüttenwand versperrt. Wir finden also flämisch Traditionelles, und Anklänge an Römisches in Motiv und Typik. Außer dem Tageslicht finden sich ja zwei getrennte Lichtquellen im Raume, das Feuer und im Hintergrund eine Kerze, bei deren Schein ein Knecht bei den Kühen hantiert. Aber alles ist ausgedrückt in der schon barocken Formensprache des Rubens, zusammengefaßt in einem relativ kontinuierlich bewegten Raum. Ein traditionelles Element ist auch die Verwendung biblischer Szenen. In der Antwerpener Tenne[17] ist der verlorene Sohn bei den Schweinen dargestellt. Trotz der bis in viele Einzelheiten gehenden motivischen Gleichheit der beiden Tennen, dieselbe Studie eines Pritschenwagens ist in beiden Bildern verwendet, ist eine starke Wandlung fühlbar. Auch im Antwerpener Bilde haben wir außer dem Tageslicht noch zwei getrennte Lichtquellen und in Verbindung mit der einen kehrt der uns vertraute Typ der alten Frau wieder. Auch das Nebeneinander von Interieur und Landschaftsausblick in den beiden Bildern zu Windsor und Antwerpen ist ein frühes Bildelement. Denn es ist kein Zufall, daß in den späteren Bildern, dem Madrider Liebesgarten[18] die eleganten Paare, und in dem Münchener Bilde[19] Rubens mit Helene Fourment, sich in einem freien Raum außerhalb von Architekturen aufhalten. Die Begrenzung des Ausblicks durch Architekturteile oder Fachwerk wäre für den weit mehr malerischen Geschmack des reifen Künstlers ein zu lineares Element gewesen.

Landleute auf dem Wege zum Markte finden wir als Thema bereits bei Joachim Beuckelaer[20]. Bei ihm erscheinen Genre und biblisches Thema in enger Verbindung, die heilige Familie gesellt sich den marktwärts ziehenden Bauern zu. Schon sein Lehrer Pieter Aertsen war in der Verbindung des Genres mit dem Biblischen bahnbrechend gewesen. Beuckelaer geht darin noch weiter, indem er alles in eine für die Landschaftskunst seiner Zeit, das Bild ist 1563 datiert, sehr schöne, leicht bewaldete Umgebung eines Gehöftes einfügt. Es ist die Motivik des Ländlichen und der Stil, wie wir beides in den Blättern der von Cock gestochenen Serie kleiner Landschaften Brueghels fanden. Wenn wir das Bild Beuckelaers als Vorformung des Themas, wie es Rubens nun ohne biblische Szene in dem Bilde zu Windsor gibt[21],

ansehen, so verdeutlicht sich der Fortschritt in der Gestaltung bei Rubens. Zwar stehen die Figuren bei Beuckelaer schon relativ frei von der Tektonik des klassischen Bildraumes. Doch sind sie, gemessen am Verhältnis der Proportionen der als solchen deutlichen Gruppen zueinander, unorganisch in den Bildraum, besser gesagt, in die Raumschichten eingeordnet. Die Bemühung, durch Verkürzungen Tiefe zu bringen, führt zu Unstimmigkeiten. Schematisch ist die Anordnung von Baumkulissen an den Bildrändern, sie wirkt begünstigend für die geschlossene Form im Sinne der Kunst des 16. Jahrhunderts. Der Hintergrund, mit blasser gehaltenen Farben, hat den Charakter einer aufgespannten flachen Kulisse gegenüber den Formen und Farben im Vordergrunde, wo flächige Schichten mit den in ihnen eingeordneten Figurengruppen einen linearen Raum erzeugen. Bei Rubens fällt die traditionelle Baumkulisse an einer Seite. Links erscheint sie, räumlich stark aufgelockert und mehr im malerischen Sine raumbildend. Jene Verspannung des Hintergrundes ist gleichsam gefallen, und der Blick schweift weit hinaus in ein Land, das von Anhöhen und Bergen am Horizont begrenzt ist. Dieser Fernblick ist in gewisser Weise noch den Überschaulandschaften des 16. Jahrhunderts verwandt. Die Ausschau auf der Wiener Landschaft mit Philemon und Baucis[22] und der Londoner Landschaft mit dem Entenjäger[23] zeigen aus früherer und späterer Zeit die Rubens'sche Eigenart, einen solchen Weitblick zu geben. Was die Sommerlandschaft in Windsor von denen eines de Bles trennt, ist die Befreiung vom phantasievollen Wechsel zwischen See oder Meer, Felsen oder Gebirgen und von Flußläufen durchschnittenen Ebenen. Diese an sich und in ihrer Kombination dort phantastischen Elemente ersetzte Rubens schon im Gang zum Markte durch naturnahe Bildungen[24], wobei er aber deutlich noch dem Bedürfnis unterliegt, den Beschauer hochzustellen. Hans Bol hat am ehesten dem vorgearbeitet, was man bei Rubens als kontinuierliche Tiefenführung bezeichnen muß. Die Schroffheit, mit der in den Überschaulandschaften die Fortführung vom schmalen Band des Vordergrundes zum Mittelgrund und zur Ferne meist in Form eines außerordentlichen Tiefenabfalls gegeben wurde, verstand Bol schon wesentlich zu mildern. Wir sehen, daß Rubens in der Landschaft mit Philemon und Baucis oder der Odysseelandschaft den Blick in die Höhe führt, in einer Weise, wie dies bisher selbst Joos de Momper nicht getan hatte. Beim Vergleich einer 1570 datierten Landschaftszeichnung von Bol[25], Cephalos und Pokris in Landschaft, oder einer ähnlichen Landschaft von ihm auf einer Zeichnung im Museum zu Besançon[26] und einem der Landschaftsstiche des Franziskus van den Wyngaerde nach Tizian offenbart sich eine deutliche Beziehung des Bol zum Tiziankreise. Diese beruht eben auf der Milderung jener Übergänge und dem, schon relativ starken, in die Höhe Führen des Blickes. Ein Bild der Münchener Pinakothek, wohl Kopie nach der

verlorenen Skizze zu dem Waldbilde mit der Darstellung einer Jagd in englischem Privatbesitz[27], zeigt zwar Detailformen, die zu einer späten Ansetzung des Bildes verlocken könnten[28], doch glauben wir, daß es sich bei dem Original um ein Bild aus der Zeit von 1614—20 handelt. Wichtig ist der Vergleich dieses Waldtyps mit einem Stich des Ägidius Sadeler nach Roelandt Savery. Dieses Blatt zeigt eine Landschaft mit sumpfigen Waldlichtungen, über die nach rechts hin eine Hirschjagd zieht. Rudolf Oldenburg reiht die Gestaltung dieses Bildes durch Savery unter die flämische Malerei vor Rubens ein[29]. Er sieht also in diesem Blatt Saverys ein Element der Tradition, auf der Rubens aufbaute. Doch erweist ein Blick auf die Entwicklung Saverys, daß er zu Beginn der zwanziger Jahre noch stärker in der Coninxloo-Tradition verwurzelt ist. Außerdem möchten wir ihm eine solche Kraft der Neuerung, wie sie der Stich Sadelers sonst verraten würde, nicht zutrauen. Wenn nun in einem anderen Stich desselben nach Savery das ebenfalls aus dem Wynnstayer Bilde vertraute Motiv der durch die Bäume blitzenden Sonne begegnet[30], können wir annehmen, daß in solchen Kompositionen Saverys sich der Einfluß des Rubens verrät. Die Baumbildungen unseres Waldbildes oder auch der Dresdner Wildschweinjagd[31] — wir bilden das Exemplar in Glasgow ab, Abb. 1, — gemahnen deutlich an einen Maler holländischer Abkunft. Es ist Abraham Bloemaert, der in seinen Einzelstudien[32] solche Formen zeigt[33]. Auch in Stichen nach ihm von Friedrich Bloemaert, von Saenredam und von Boëtius Bolswert finden wir Bildungen von Baumkronen und Zweigen, wie sie noch die ganze frühe Bildergruppe[128] vom Felsentor in Leningrad[34] bis zur Londoner Tränke[35], dem dortigen Schafhirten am Waldrande[36] und dem Waldbilde in Wynnstay charakterisieren. Es sind hauptsächlich Zweige von eigentümlich sich windender Bewegung, mit meist der einen Seite des Umrisses entlang laufenden Lichtern. Auch die knorrigen Baumstämme mit Stellen abgeschälter Rinde, wie wenn sie vom Blitz getroffen worden wären, begegnen hier und dort. Für die Jagddarstellungen seit Stradanus diente fast immer dessen Ikonographie als Vorbild. Für die Dresdner Wildschweinjagd des Rubens trifft dies nicht zu. Philostrat beschreibt in seinen Imagines auch eine Wildschweinjagd. Eine französische Ausgabe von Blaise de Vigenère, die seit spätestens 1614 illustriert erschien, zeigt neben anderen Blättern eine Illustration zur Wildschweinjagd von Jaspar Isaak. Die bei Rubens und Isaak verwandte Gruppierung von rechts heransprengenden Reitern, dem zustechenden Jäger auf dem sich bäumenden Pferde, dem die Hunde haltenden Treiber in der linken Ecke, lassen uns auf ein gemeinsames, aber unbekanntes Vorbild schließen. Die Bildlösung Isaaks verrät sogar ein klassisch geordnetes Vorbild. In der Gestaltung bei Rubens ist das Maß der offenen barocken Form, der Freiheit und der eigentümlich persönlichen Sprache, die er dem Motiv verleiht, maßgebend. Auch Sa-

verys Darstellung einer Wildschweinjagd von 1620[37] im Amsterdamer Reichsmuseum fordert zum Vergleich heraus. Abgesehen vom Unterschied des Kleinmeisterlichen zeigt sich, trotzdem ja Savery um diese Zeit räumlicher geworden ist, bei Rubens wiederum die stark raumbildende Kraft im Sinne des Barock. Savery erscheint doch ungleich flächiger. Wo ihn eine objektiv malerische, pittoreske Darstellung zur Unübersichtlichkeit führt, schafft Rubens eine in diesem Gegensatz erst ganz sichtbare, gewaltige kompositionelle Ordnung von bewegter Handlung und Bildräumen. Das starke geordnete Pathos der Rubens'schen Bildlösung wirkt wie eine Befreiung gegenüber dem romantischen Durcheinander im Bilde Saverys. Noch deutlicher als gegenüber Savery ist die Absetzung der Dresdener Wildschweinjagd gegen die Bildlösung eines ähnlichen Themas im Sinne eines Stils, der weder klassischen Gesetzen ausschließlich gehorcht, noch schon gänzlich barock genannt werden kann, gegen das Fresko mit einer Hirschjagd von Paul Bril im Palazzo Rospigliosi zu Rom aus dem Jahre 1609[38]. Man vergleiche, wie Bril die Tiefenerstreckung des Geländes mit Hilfe eines allgemein in Flandern gültigen, von ihm mit Vorliebe angewandten Schemas sich überschneidender Geländewellen verwirklicht, während Rubens solcher Hilfsmittel nicht mehr bedarf. Eine gewisse Unsicherheit oder Unklarheit der Überführung von Vorder- und Mittelgrund ineinander wird hier wie auch noch später von Rubens mit Hilfe von Figuren verdeckt oder überwunden. Die Dresdener Landschaft ist zwar stilistisch das fortschrittlichste Bild unter den bisher betrachteten, doch ist sie ikonographisch bedingt durch Vorbilder, die vielleicht noch weiter zurückliegen als Stradanus und Illustrationen zu den Imagines.

In der Landschaft mit den Ruinen des Mons Palatin im Louvre[39] und in der nur in einer Kopie in Montpellier erhaltenen Landschaft mit antikischen Ruinen[40] nimmt Rubens das in Flandern früher hauptsächlich von Maerten van Heemskerck[41] und Hieronymus Cock[42] gepflegte Motiv der römischen Ruinen auf. Freilich nicht einfach abzeichnend, registrierend, wie van Heemskerck in seinen römischen Skizzenbüchern. Rubens komponiert das Gesehene, falls wir hier ein Landschaftsporträt annehmen, zu einer freien Bildlösung. Die Landschaft mit Odysseus und Nausikaa in Florenz[43] ist thematisch eine Neuschöpfung. Im Landschaftstyp und in der Formensprache der Felsgebirge verrät sich der Einfluß der Gebirgslandschaften Joos de Mompers. Doch ist der Übergang des Felsgebirges in die Meeresküste ungleich organischer und natürlicher, als dies de Momper jemals gegeben hat. Das Hochtürmen von Bergen in der einen Bildhälfte unter Hinaufführen des Blickes von der Vordergrundsbühne aus, und einen entsprechenden Abfall des Geländes und Tiefblick in der anderen Bildhälfte finden wir häufig bei zwei anderen flämischen Landschaftern vor Rubens. So in dem Bilde Jan Brueghels des Älteren mit der Ansicht eines Seehafens in der Mün-

chener Pinakothek[44]. Rubens verwendete also ein der flämischen Landschaftstradition geläufiges Schema, indem er es im realistischen und naturalistischen Sinne neu durchbildete. Charakteristisch für seine ganze Gesinnung ist, daß er die Gebirgsszenerie nicht allein aus dem Gefallen am Pittoresken hier phantasievoll verwendet, sondern um den Schauplatz der Handlung der homerischen Szene, die Felseninsel der Phäaken, möglichst getreu wiederzugeben. Die offenbar für die Frühzeit des Rubens bezeichnende Neigung zu Landschaftsmotiven objektiv-malerischen, pittoresken Charakters veranlaßt uns zur früheren Ansetzung der Odysseelandschaft, abgesehen von dem weiter unten besprochenen Farbcharakter.

Es ist angebracht, trotz der Bedeutung der Naturstudien für Baumstämme, wie wir sie in Rubens' Zeichnungen haben, und wie wir sie als Grundlage der naturnahen Formen seiner Bilder erkennen, auf das spezifisch Flämische eines solchen Details wie die in der Florentiner Landschaft vorne bei den weidenden Mauleseln liegenden Baumstämme hinzuweisen. Besonders ein Flame, Abraham Goevaerts, bringt in seinen Bildern mit Vorliebe im Vordergrund solche Baumstämme an. So in der Waldlandschaft von 1612 im Haag[45].

Die Kirmes im Louvre[46] haben wir ebenfalls im Zusammenhang der flämischen Tradition zu behandeln. Besonders ergiebig ist der Vergleich mit einer Form, die Bartholomäus de Momper 1560 dem Thema des Bauernfestes gab[47]. De Mompers Bild ist ganz nach den Gesetzen der klassischen Kunst aufgebaut. Ein Baumstamm und vor ihm sitzend die Hauptperson des Festes, die Braut, verfestigen die vertikale Mittelachse der Bildfläche. Unter Wahrung des Gleichgewichts der Bildhälften ordnen sich die Gruppen der Speisenden um eine zum Beschauer hin offene Tafel in Hufeisenform. Oberer und unterer Bildrand sind durch die ausladende Baumkrone, beziehungsweise ein Getränke zapfendes Weib befestigt. Der Schauplatz, ein Bauerngehöft, an das sich ein Getreidefeld anschließt, ist auch im Detail mit derselben linearen und geschlossenen Form gebildet, die die Struktur des Bildes ausmacht. Dem entspricht die lineare Raumfolge in flachen Schichten. Diese geschlossene Ordnung weicht bei Rubens einer scheinbaren Freiheit und Regellosigkeit: In Wirklichkeit der offenen Form, und, was uns besonders wichtig erscheint, einer höchst komplizierten Ordnung von ineinandergreifenden Räumen und Bewegungen. Ganz anders als die kleinmeisterliche Bildlösung de Mompers wirkt der Bauerntanz Pieter Brueghels des Älteren in Wien[48] gegenüber Rubens. Bei beiden ist zwar das Thema des beliebigen Festes ins Symbolische und allgemein Menschliche erhoben. Die Darstellung de Mompers erschöpfte sich im Gegenständlichen. In der Monumentalität der Brueghel'schen Figuren offenbart sich aber ein fast noch mittelalterlicher Sinn gegenüber der Geistreichigkeit des Rubens. In der Kirmes des Rubens herrscht bacchantisch sinnliche

Trunkenheit, es waltet hier eine heidnisch-humanistische Weltanschauung. So reiht sich in der späteren Fassung eines ähnlichen Themas, dem Reigentanz der Bauern von Rubens im Madrider Prado[49], eine Figur mit Weinreben im Haar und dem Leopardenfell um die Schultern unter die Tanzenden, Bacchus selbst.

Ein von Jan Brueghel dem Älteren bevorzugtes Landschaftsmotiv kehrt auf dem Bilde mit den Vogelfängern im Louvre wieder[50]. Es ist das aus niederländischer Landschaft geläufige Motiv der Windmühle. Freilich läßt sich in diesem Fall die Möglichkeit der eigenen Aufnahme des Motivs in der Natur nicht von einer Anregung durch Brueghel sondern. Wichtig bleibt immer, daß sich mit der neuen Form, die Rubens einem traditionell bedingten Motive auferlegt, auch eine andere Gesinnung der Natur gegenüber verrät. Vor allem ist es bei einem so späten Bilde des Rubens die Sparsamkeit in der Verwendung von Figuren oder Handlung, die Brueghel nicht kannte. Er hätte einen Zug von Landleuten mit Wagen und Pferden durch die Furt ziehen lassen. Alles wäre kleinteiliger und reicher im Detail. In dieser Beziehung hat das frühe Bild in Windsor mit dem Gang der Landleute zum Markte noch viel mehr mit Jan Brueghel gemeinsam. Dies ist von Wichtigkeit, denn wir werden sehen, wie für Rubens die Darstellung der Natur und ihrer Stimmung, ihres Effektes, immer mehr in den Vordergrund des Interesses rückt. Keine so reiche Flut von Licht und Luft wogt je durch eine Landschaft Jan Brueghels. In der dunstigen Atmosphäre des Louvrebildes verschwimmt die Sonnenscheibe, ein stilliegender Kahn im Bach, die Silhouette der nahen Ortschaft, das war sein Bildgegenstand. Zufällig, fast wie ein Idyll wirken die sägenden Bauern, nebensächlich sind die links verborgenen Vogelfänger. Der Blick wird zwangsläufig entlang der Kurve des Baches nach links hinten in den von Atmosphäre durchwobenen Bildraum geführt, keineswegs bleibt er haften auf den Figuren im Vordergrunde. Die Mondlandschaft in Londoner Privatbesitz[51] erinnert nicht mehr an Bildinhalt oder Form Elsheimers, hier spricht nur die selbständige Beobachtung und Rubens' eigenes Naturgefühl. Dort stand im Mittelpunkt des Bildes noch ein biblisches Thema, hier weidet still ein Pferd, nur einen Bach, ein lichtes Wäldchen und das nächtige Weideland bescheint das milde Licht des Mondes. Ein Landschaftsmotiv, das sich dem Maler gleichermaßen durch eine seit dem Mittelalter bestehende Tradition, wie durch Vertrautheit mit der flämischen Heimat darbot, zeigt das Wiener Bild eines flämischen Wasserschlosses und eleganter Gesellschaft im Park[52]. Die Gewitterlandschaft in Haarlemer Privatbesitz[53], Abb. 2, läßt sich zwar noch, ähnlich wie die Odysseelandschaft, mit Traditionellem vergleichen. Doch sind hier die Unterschiede in der Form noch größer, ja, sie haben sich gegenüber der Odysseelandschaft und ihrem Verhältnis zur Tradition insofern vergrößert, als jetzt jeglicher literarisch-epische Bildinhalt wegfällt. Die

einzigen Figuren sind ein Schäfer, der sich vor dem Unwetter unter den Schutz eines hohen Baumes geflüchtet hat und ein Bauernpaar, das erschreckt in dem Hohlweg rechts vorne flieht. Ein Bild aus der Zeit von 1636—40, die Berliner Landschaft mit dem Galgen, möchten wir motivisch und kompositionell von einem Holzschnitt des Hendrik Goltzius[54] ableiten. Unser Bild gibt wesentliche Momente des Schnittes wieder. Das architektonische Gebilde auf einem Hügel in der Bildmitte ist in der Bildwirkung beide Male ähnlich. Der an eine Bilddiagonale angeglichene Geländeabfall, und die Seitenkulisse eines Baumes entsprechen sich weitgehend. Das Blatt des Goltzius gehört an sich noch einer Epoche an, in der sich Holländisches und Flämisches erst zu trennen beginnen. Die Beziehungen zwischen der holländischen Landschaft und Rubens sind offenbar gering, soweit erstere für ihn anregend sein konnte. Abgesehen von dem, was wir über Bloemaert ausgesagt haben. Und ungeachtet dessen, daß besonders die späthollándische Landschaft Rubens viel zu verdanken hat. Da Rubens Anregungen zahllos und sonst auch von allen Seiten aufnahm, im Figürlichen bestehen ja auch Beziehungen zu Rembrandt, so ist besonders wegen des phantastischen Charakters des fraglichen Motives eine Anregung durch Goltzius möglich. Der arkadische Charakter des Vorbildes wurde allerdings völlig verlassen, um einer schwereren Stimmung Platz zu machen, die Galgen und Rad und der nur von einer Mondsichel erleuchtete Himmel dem Berliner Bildchen verleihen. Diese kleine Landschaft ist übrigens neben der zugeschriebenen Gewitterlandschaft in Hamburger Privatbesitz[55], und dem Gewitter in Haarlem die einzige, bei der man im Vergleich mit Rembrandts Landschaften im Sinne des Zeitstils und in bezug auf die Stimmung Gemeinsames finden kann.

Rubens machte sich also, wie wir sahen, immer mehr von stilistischer und motivischer Anlehnung an Deutsches und Flämisches frei. Was er aufnahm, entwickelte er selbständig weiter, immer den Blick auf die Natur richtend. Er zeigte sich bei der Gestaltung der verschiedensten Themen als unabhängig und selbstschöpferisch. Er befreite die Landschaft im Laufe seiner Entwicklung vom rein Erzählenden. Welcher Kunstkreis ihn dabei anregte und förderte, und welche besonderen Fragen sich noch hieran knüpfen, zeigen wir in den beiden folgenden Abschnitten.

Tizian und die venezianische Landschaft.

Rubens war während seines Aufenthaltes in Italien und schon ganz früh besonders in Spanien mit der Kunst Tizians eng vertraut geworden. Doch waren es in der frühen Zeit offenbar mehr technische Dinge, und die Figurenmalerei, als die Landschaft, die ihn interessierten. Sein später immer stärker erwachendes Interesse an reinen Landschafts-

motiven mußte ihn dann wiederum zu Tizian und seinem Kreise hinführen, da dort solche Landschaftstypen in der Malerei, besonders aber in der Graphik in reicher Fülle ausgebildet worden waren. Während seines Aufenthaltes in Rom[56] kopierte Rubens Tizians Eroten und Andrier. Die Kopien befinden sich heute im Stockholmer Nationalmuseum. Die Andrier Tizians interessierten ihn zunächst, abgesehen davon, daß ihm die Imagines Philostrats bekannt waren, sicher wegen ihrer Figuren. In den Eroten mag das Landschaftliche mehr Interesse beansprucht haben. Es ist erstaunlich, daß diese so früh aufgenommenen Landschaftsformen zunächst in den frühen Bildern nicht in Erscheinung treten. Die nach begründeter Annahme später erfolgte Übermalung, besonders der landschaftlichen Teile — wir kommen damit in das erste Drittel der dreißiger Jahre — hätten wir uns dann mit dem in dieser Zeit immer größer werdenden Interesse am Landschaftlichen zu erklären. Es ist aber für die Entstehung des Typs der spätesten idyllischen Flachlandschaften, wie der Londoner Mondlandschaft, der Berliner Turmlandschaft[57], und des Abends in Haarlem[58] wichtig, daß Rubens in jenen aus Italien mitgebrachten Kopien stets Musterbeispiele vor Augen hatte. Es ist zwar möglich, daß Rubens zu den verschiedensten Zeiten an solchen Bildern gearbeitet hat. Doch daß die Zeit der Ruhe und größeren Zurückgezogenheit nach der Rückkehr aus London und in den ersten Jahren des vierten Jahrzehnts ihn wieder zu einer letzten intensiven Überarbeitung veranlaßte, liegt nahe. Nicht immer hatte Rubens seine Kopien so lange aufbewahrt, wie gerade die nach Tizian, sie bildeten sicher ein unerschöpfliches Studienmaterial für ihn. Daß die Abänderungen in den Stockholmer Kopien, so wie sie in der Form sichtbar werden, von einer tieferen Bedeutung sind, erhellt allein daraus, daß Rubens nach Gemälden des schon barocken Tizian, wie Adam und Eva in Madrid oder nach dem Raub der Europa in Philadelphia so gut wie wörtlich kopieren konnte. Die Andrier und Eroten des Tizian sind reine Verkörperungen klassischer Formen und Inhalte der Malerei der Hochrenaissance in Italien. Rubens muß als Maler des Barock in seinen Kopien — eine bedeutende Auseinandersetzung der Klassik mit dem Hochbarock — die bei Tizian in klassischer Passivität vorhandene Harmonie der Stilisierung der Form und des Inhaltes, die Einheit, zerstören. Anstatt nun, wie im Wiener Venusfest[59], eine neue Einheit im barocken Sinne zu schaffen (dies geschieht natürlich alles unbewußt) übernimmt er Formales: Die Komposition im großen und ganzen, die Haltung der Figuren genau. Er verändert die farblichen Hauptakzente, die Helligkeiten durchweg, die Farbintensität, den Raumgehalt, die Detailmodellierung, aber auch die Stimmung, und somit den Sinn des Bildes, sein innerstes Wesen. Alles spannungsreich Passive Tizians wird in Aktivität verwandelt, aber eben unter Beibehaltung formaler Grade, die ja der neuen Aktivität nicht mehr entsprechen. Bei den Bildern Tizians wird

eine geistige Erhebung, eine hohe Sublimierung des grob Sinnlichen fühlbar, bei Rubens die Entfaltung rein äußerlicher Glücksempfindungen. In den Kopien des Rubens wird, bei der offensichtlichen Bedeutsamkeit des Falles mehr fühlbar als sonst bei Kopien, eine Disharmonie hörbar. In der Abfolge der Verarbeitung der beiden Tizian'schen Bildgedanken in eine neue barocke Einheit im Sinne des Rubens folgt das Wiener Venusfest auch zeitlich den Stockholmer Kopien auf dem Fuße. Erst nach ihnen konnte der Schritt dieser Verarbeitung unternommen werden. Im Venusopfer besitzen wir die künstlerische Neuschöpfung eines im vorgehenden Stil der Klassik rein erschienenen Bildgedankens im Stil des Barock.

Wir können für Baum- und Waldbildungen, wie sie zum Beispiel in der Dresdener Wildschweinjagd und in dem Waldbilde zu Wynnstay auftreten, ungeachtet unserer Ausführungen über die Beziehungen zu Bloemaert, auch eine direkte Beziehung zwischen Rubens und jenen Stichen Boldrini's nach Tizian annehmen[60]. Nicht nur die Biegung und Windung der Astgabeln, auch die knorrigen Baumstämme mit ihren charakteristischen Rindenbildungen, wie wir beides in der Bildergruppe vom Leningrader Felsentor bis zum Waldbach in der Liechtensteingalerie[61] und der Dresdener Jagdlandschaft finden, rechtfertigen Vergleich und Ableitung, mit ebensoviel Recht mit und von Bloemaert als auch Boldrini. Uns scheint der Vergleich mit dem Stiche, Hieronymus in der Einöde, fast noch mehr einzuschlagen, als der mit den Blättern nach Bloemaert. Des Rätsels Lösung liegt natürlich auch in dem, was man Zeitstil nennt. Eine eigentümliche Bildung von Baumzweigen findet sich in drei einander zeitlich nahe stehenden Bildern, im Waldbach der Liechtensteingalerie, in der Dresdener Wildschweinjagd und in der Landschaft mit Philemon und Baucis zu Wien. Anstatt Blättern und Zweigen sind an den Hauptästen einiger Bäume flechtenartige, hängende Gebilde gegeben. Diese möchten wir nicht aus Naturbeobachtung erklären. Da sie uns frühestens, innerhalb der in Frage kommenden Kunstkreise, nur in Stichen Boldrinis nach Tizian begegnen, zum Beispiel in dem Blatt mit der Stigmatisation des Hl. Franz[62], so möchten wir auch dieses Formdetail von dort ableiten. Als ein weiterer Beweis hierfür diene ein Stich von du Pérac im Pariser Cabinet d'Estampes[63], wo die linke vordere Baumkulisse reich mit solchen Flechten behangen ist.

Die Landschaft mit den Ruinen des Mons Palatin im Louvre zeigt kompositionell und motivisch eine so große Ähnlichkeit mit einem Stich des van Uden nach Tizian[64], Abb. 4, daß wir hier eher eine motivische und kompositionelle Anregung, wahrscheinlich durch die dem Rubens doch sicher bekannte Tizianische Vorlage des van Uden, als ein Landschaftsporträt annehmen. Zwar trägt der Stich des à Bolswert die Beischrift: Peter Paul Rubbens pinxit Romae, doch möchten wir diese An-

gabe nicht für verpflichtend erachten. Diese Auffassung wird gestützt durch das Motiv des Schafhirten und eines Baches am Fuße des Hügels, was sowohl dem Stich als unserem Bilde eigen ist. Ferner durch die hier und dort gleiche Einordnung eines ziemlich frei stehenden Hügels in den Bildraum, was übrigens ebenso wie der Fernblick nach rechts in eine Ebene an diesen Stellen in Rom selbst unmöglich ist. Zudem ist die Haltung des Schafhirten in beiden Fällen außerordentlich ähnlich, ebenso wie die Gruppierung der Tiere um ihn. Die Umbildung der Ruinenpartien, das bezeugen ja die topographisch getreuen Aufnahmen Heemskercks, ist bei Tizian und bei Rubens gleich frei. Rubens hat Ruinenmotive ähnlichen Charakters auch in bloßen Hintergrundslandschaften gerne verwendet.

Die Anordnung eines Paares in der vertikalen Mittelachse nahe dem vorderen Bildrande, wie in der Kirmes des Louvre und im Leningrader Regenbogen[65] ist ein häufiges Kompositionselement bei Tizian, wie unter anderen ein bei van Campen verlegter Stich Valentin Lefèvre's nach Tizian zeigt[66]. Ganz sicher sind direkte Übernahmen tizianischer Motive zum erstenmale in der Leningrader Regenbogenlandschaft nachgewiesen worden. Emil Kieser fand, daß Häusergruppe und Brücke im Mittelgrund aus einem Stich nach Tizian entnommen sind[67]. Doch noch ein Teil des Leningrader Bildes ist tizianischen Ursprungs. Der am Baum lehnende, flötende Hirte entstammt, vielleicht direkt, vielleicht der Vorlagezeichnung entnommen, einem Stich des venezianischen Verlegers und Stechers Giovanni Francesco Camoccio[68], Abb. 5, der in Venedig um 1560—72 tätig war. Er zeigt eine Landschaft sehr idyllischen Charakters mit einem am Baum lehnenden Schafhirten, der den Dudelsack bläst. Der Hirte bei seinen Schafen, der sich die Zeit mit Flöten vertreibt, ist ein in der italienischen, speziell venezianischen Landschaft des 16. Jahrhunderts häufiges Motiv. Wir finden es in einer venezianischen Landschaftszeichnung aus dem Tiziankreise in der Eremitage zu Leningrad[69]. Oder in einem Blatte Montagna's[70], der flötenspielende Hirt. Das Motiv läßt sich bis ins 15. Jahrhundert zurück verfolgen, so zeigt das Bild einer Tarockkarte Euterpe an einem Baum lehnend und flötend[71]. Damit ist fast die Sicherheit gegeben, daß sich dieses Motiv ikonographisch aus der antiken Kunst herleitet. Die Viehweide ist überhaupt ein im Tiziankreise sehr beliebtes Landschaftsmotiv. Tizian selbst malte eine durch die Landschaft ziehende Schafherde mit ihrem Hirten, es ist die Landschaft im Londoner Buckingham Palace. Hirten sind die Hauptfiguren in unserem Leningrader Bilde, auch links im Mittelgrund weidet eine Schafherde. Ein Gemälde in der Galerie zu Dulwich[72], das in Farbe und Malweise deutlich an Rubens erinnert, lehnt sich mit der Darstellung des an der Spitze seiner Herde flötend dahinziehenden Hirten an eine gleichfalls durch Lefèvre im Stich überlieferte Landschaft Tizians an[73]. Das Bild in Dulwich ist als freie Kopie

von unbekannter Hand nach einem verlorenen Original des Rubens anzusehen.

Weideszenen mit Vieh, Hirten und Mägden sind die Bildthemen der schönsten Landschaften der mittleren Zeit. Hier müssen vor allem das Münchener Bild mit der Kuhherde und die Berliner Landschaft mit Kühen und Jägern[74] erwähnt werden. In Verbindung mit Ernteszenen sind es Abbilder des ländlichen Lebens überhaupt. Niemand würde vermuten, daß auch diese Weidemotive auf Anregungen aus dem Tiziankreise zurückgehen. Vergleicht man die Szenen auf einem Stich des Batista del Moro und einem ähnlichen zweiten Blatt[75] mit den zuletzt genannten beiden Weidebildern, so findet man zwar keine direkten Motivübernahmen, aber die Darstellungen sind in einem solchen Grade verwandt, daß man sicher diese oder ähnliche Kompositionen des del Moro als die Quellen der Rubens'schen Weideszenen ansehen kann. Das erste Blatt, Abb. 6, zeigt links eine Felsenhöhle, die als Stall dient, davor werden Kühe gemolken und getränkt. Rechts im Hintergrunde erstreckt sich ein befestigter Ort am Strande des Meeres. Das zweite Blatt, Abb. 7, offenbar von derselben Hand, zeigt eine kniende Melkerin an einer Kuh, neben ihr einen Knaben mit einem Kübel und weitere Tiere im Gehege. Noch ein Blatt, das wohl auch von del Moro stammt, sei als Beispiel erwähnt[76]. Es zeigt einen Schafhirten, der seine Herde nach rechts einen Hohlweg hinauftreibt. Im Hintergrund links erhebt sich eine Ruine, als Kulisse in diesem Kreise nicht überraschend. Vielleicht sind unsere Blätter ein Teil jener Folge von 50 Landschaften, die Vasari von Batista del Moro und Batista Vicentino als gemeinsame Arbeit überliefert[77]. Man mag einwenden, daß Rubens, der in seinen Schilderungen des Landlebens, wie in der Heimkehr der Landleute im Pitti[78], in der Landschaft mit dem Regenbogen in der Londoner Wallace Collection[79], Abb. 9, so viel eigenes Naturstudium verrät, auch dieses Motiv selbst finden konnte. Doch berechtigt die Enge der Beziehungen zu unserer Auffassung. Offenbar ist es aber eben gerade für Rubens charakteristisch, fremde motivische Anregungen mit der eigenen Naturbeobachtung zu vereinen.

Die Verwendung der ganzen Komposition eines venezianischen Landschaftsstiches, der nach seiner Beschriftung auf eine Erfindung Tizians zurückgeht, wies Kieser nach[80]. Das von ihm erwähnte Gemälde mit einem Sonnenuntergang im Louvre [81], Abb. 10, halten wir für ein eigenhändiges Werk des Rubens. Dies bezeugt der zu Lebzeiten des Rubens entstandene wundervolle Stich des Schelte à Bolswert[82], dessen Datum 1638, wenn der Farbcharakter des Gemäldes nicht schon so eindeutig auf diese Zeit hinwiese, die Entstehungszeit festlegt. Jener Stich, der also wohl Rubens vorgelegen hat, gehört in die Reihe der Blätter einer Auflage des oben erwähnten Stichwerkes „Cabinet du Roy". Denn im Brüsseler Cabinet d'Estampes findet sich ein Exemplar mit der Num-

mer 7, das nach Technik und Stil ohne weiteres unter die anderen dorthin gehörigen Blätter einzureihen ist. Die motivischen Änderungen, die Rubens vornahm, sind gering. In der Vorlage findet sich an Stelle der Mauer unter dem Brunnen ein Trog mit saufenden Schweinen, und vorne sind anstatt der Baumstämme Gebüsche und Erhebungen. Ferner fehlt im Stich die linke Baumgruppe des Rubens'schen Gemäldes. Im ersteren schweift der Blick über ein von Bäumen umstandenes Gehöft hinweg bis zu fernen Bergen. Die Stimmung des Blattes ist weniger intim, es mangelt die Kraft der Bewegung des Lichtes und das Atmosphärische, Kunstwerte, die im Gemälde durch Farbe hineingebracht sind. Der Schüler des Rubens, Lukas van Uden, verwendete Komposition und Motiv in freier Abwandlung in einem Stich[83]. Eine der spätesten meisterhaften Bildlösungen, dies allein schon durch die Verschmelzung von Figur und Landschaft, ist noch wegen der Herkunft des Bildthemas aus dem Tiziankreise zu erwähnen. Es ist das Bild Nymphen und Satyrn an einer Quelle, im Prado zu Madrid[84]. Die Anregung zu solchen Themen, bacchantischen Szenen, empfing Rubens aus Stichen wie zum Beispiel dem des Julio Sannuto nach Tizian mit der Darstellung eines wilden Thiasos auf seinem Zuge durch das Waldgebirge[85]. Eine berühmte Komposition Tizians, den Hl. Hieronymus in der Einöde, hat Rubens sicher auch der Landschaft wegen abgezeichnet[86]. Das frühe Blatt gibt dieselbe Komposition wie ein Altargemälde Tizians[87], das sich früher in der Kirche S. Maria Nuova zu Venedig befand, heute in der Pinacoteca di Brera zu Mailand hängt. Die Zeichnung gibt das Gemälde ohne die später angefügte Lünette, wie auch der Stich Lefèvre's, der die Komposition dem Gemälde gegenüber breiter gibt. Aus einem Bilde Tizians, das sich einst in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel befand, und das in dem Galeriewerk des Teniers wiedergegeben ist, aus dem Tode des Actaeon[88] nahm Rubens unter geringer Änderung der Bewegung die Figur der Diana. In seiner Jagd von Meleager und Atalante im Prado zu Madrid[89], Abb. 11, kehrt sie wieder als Atalante, die im Sprunge stärker vorgebeugt erscheint, und deren rechter Arm, mit dem sie soeben die Sehne gespannt hat, stärker nach oben abgewinkelt ist[90].

Eine der schönsten Landschaften des letzten Jahrzehnts, der flötende Hirte am Abend in der Londoner National Gallery[91] ist, wie wir glauben, ebenfalls durch ein tizianisches Vorbild bestimmt. Eine Federzeichnung im Museum zu Besançon[92], Abb. 8, die Tizian wohl mit Recht zugeschrieben ist, zeigt rechts einen Hirten, der, unter einem Baume sitzend, seine Schafe hütet. Weiter links ist ein Gehöft zwischen Bäumen sichtbar. Schon in der Skizze zu dem Londoner Bilde im Ashmolean Museum zu Oxford ist Rubens vom Vorbilde etwas abgewichen. Die Schafe sind weiter weg zerstreut, der Hirte sitzt in einiger Entfernung von der Baumgruppe vorne auf der Brüstung eines Brückchens. In der

fertigen Bildlösung ist das Brückchen weiter ins Bild hineingerückt, die Schafe weiden zu den Füßen des flötenden Hirten, rechts hinten geht die Sonne unter. Der Kirchturm eines Dorfes blickt von dort herüber und links geht der Blick vorbei an schlanken Birkenstämmen über das im Lichte der Abendsonne vergoldete Land. Wieder ist das aufgenommene Motiv umgeformt. Der bukolische Charakter ist gewahrt. Doch empfängt die, wie fast immer bei Rubens, im Effekt dargestellte Natur ein eigenes Leben in Luft, Licht und Farbe. Die geschlossene Form der Komposition der Zeichnung konnte er nicht übernehmen, er mußte den Horizont ausweiten und die Bildränder öffnen. So ist auch in der Leningrader Landschaft, trotzdem sie die Horizontbegrenzung des Vorbildes aus dem „Cabinet du Roy" fast unverändert beibehält, der Raum des Tales an sich ausgeweitet und ins Unbegrenzte geöffnet. Die wellige Überschneidung der Geländeteile, die ja für diese Gruppe venezianischer Landschaften charakteristisch ist, braucht Rubens nicht. Mit Hilfe von allmählich verkleinerten Bäumen und Sträuchern, und des Tiefenzuges des Baches im Mittelgrund, dann aber vor allem mit Hilfe der Farbe, wird Tiefe und Atmosphäre geschaffen. Es ist kein Zufall, daß in der Gruppe jener Landschaftsstiche des Tiziankreises[93], wie zum Beispiel im Vorbilde zur Leningrader Landschaft, der Horizont mit Vorliebe durch hohe Berge abgegrenzt wird. Wie wir sehen werden, hat Rubens in dieser Zeit zugleich auch die — letzten Endes ja dem Bedürfnis nach linearem Bildraum entsprungene — Einteilung der Landschaftsfarben in das sogenannte flämische Schema, Braun-Grün-Blau, längst überwunden. Das heißt, in dem nun rein malerischen Raum ist weder die Kennzeichnung der Horizontpartie als blaugrüner Streifen noch die Begrenzung durch hohe Berge nötig.

Es ist offenbar, wie seit der mittleren Zeit die Bedeutung der flämischen Vorstufen immer mehr abnimmt, und in steigendem Maße die Landschaftskunst des Tiziankreises an Bedeutung gewinnt. Rubens überwand die flächige Bildung des linearen Landschaftsraumes. Er wandte sich immer wieder an die Erscheinung der Natur. Die Stimmung in der Landschaft beschränkte sich im Kreise Tizians entweder auf formenschöne, liebliche oder auch streng schöne Idyllik. In der Malerei trafen wir nur als Ausnahmen bukolische Landschaften. In der Graphik dagegen bot sich Rubens das reiche Studienmaterial. Er bildet die italienische Gesinnung ins Nordische um. Wo sich über dem stillen Tal mit dem flötenden Hirten in dem Blatt des Cammoccio ein wolkenloser Himmel wölbt, zeigt Rubens im Leningrader Bild die Nachregenstimmung mit dem Regenbogen. Wohl verstand er das Antikisch-Bukolische in den Motiven Tizians, doch mußte er inhaltliche und formale Passivität der letzten Endes noch im Klassischen gebundenen Landschaften, inhaltlich und formal wiederum, in barocke Aktivität umformen. Und doch bleibt Rubens, durch sein formales Können, durch seine starke

Hinneigung zur italienischen Kunst und zum Dekorativ-Schönen sozusagen aufgehalten, vor einer tiefgründigeren Umdeutung ins Nordische stehen. Nur in wenigen späten Bildern, der Gewitterwolke in Haarlem und in dem Berliner Bilde mit dem Galgen[94] spricht etwas von innerer Schwere.

Es ist bei Rubens eine zunehmende Meisterschaft in der Darstellung des Natureffektes festzustellen, zum Beispiel im Gegensatz der Auffassung des Winterlichen in der Tenne zu Windsor und der des schwarz verhangenen Himmels im Haarlemer Gewittergebilde oder beim Vergleich der Landschaft mit der Flucht nach Ägypten und der späten Mondlandschaft mit dem weidenden Pferd. Dabei wird auch deutlich, daß in der Frühzeit das erzählende Moment vorherrscht und in der Spätzeit mehr etwas Lyrisches durchbricht. Die kraftvolle Sprache der Mannesjahre in der Schilderung einer Kirmes, und das vielfarbige überströmende Bild des ländlichen Sommers in der Londoner Regenbogenlandschaft, weicht in den Jahren der Abgeklärtheit einer symbolisch geladenen, innere Überschau und Zusammenschau verratenden, lyrischen Gestaltung wie in dem Bilde „Nach dem Regen" in Londoner Privatbesitz[95]. Es tritt in den späten Landschaften etwas von jenem fein durchgeistigten Zuge zutage, wie er aus dem späten Selbstbildnis des Rubens im Wiener Kunsthistorischen Museum spricht. Doch steht bei Rubens immer die Gestaltung eines schönen farbigen Abglanzes des Lebens, etwa im Gegensatz zu einer sich vom Leben zur Phantasie hinwendenden Melancholie, im Vordergrunde[96]. Rubens ist immer mehr dem Frohsinn zugeneigt, der vollen Wärme des Lebens, er ist im Sinne Miltons immer mehr L'Allegro als Il Pensieroso.

Themenwandel.

Biblische Szenen treffen wir in den Landschaften nur in der Frühzeit. Das Interesse für antike und mythologische Themen ist ein durchgehendes[97]. Es bestimmt als früheste die Landschaft mit Philemon und Baucis, dann die Odysseelandschaft, die Aeneaslandschaft[98], deren Thema uns erst durch die Beschriftung des Bolswertstiches bekannt wurde[99], die Landschaft mit der Jagd von Meleager und Atalante, und schließlich die Bilder der Torre de la Parada Serie, die thematisch, wie wir wissen, vom Besteller festgelegt wurden. Aus den archäologischen Interessen des Rubens erklärt sich auch die Vorliebe für die Verwendung antikischer Ruinen als Hintergrundskulissen, die Landschaften im Louvre und im Montpellier haben wir erwähnt, und für antike Tempelbauten wie im Münchener bethlehemitischen Kindermord, in der Kopie nach Mantegna in der Londoner National Gallery und im Wiener Venusfest.

Eine einzige Landschaft mit historischem Thema steht dazwischen, die St. Georgslandschaft im Londoner Buckingham Palace[100]. Histo-

risch ist sie durch die Verwendung von Porträts des englischen Königspaares für St. Georg und die heilige Agnes, und durch die mit dem Sieg des Helden verbundene Anspielung auf den Frieden des Landes. Wir haben ein höfisch-gesellschaftliches Bild, das als reine Landschaft gewertet werden kann, den Wiener Schloßpark. Der Madrider Liebesgarten zählt mehr als Figurenbild. Einzig in seiner Art ist das Turnier geharnischter Ritter im Louvre[101], hineinkomponiert in eine Landschaft aus der Umgebung von Rubens' Schloß Steen. Daß das Turnier eine sekundäre Einfügung ist, möchten wir sicher annehmen[102]. Fast alle übrigen Landschaften sind Schilderungen des Landlebens, Georgica und Bucolica. Rubens macht sich immer mehr von der Darstellung einer bestimmten Begebenheit frei, wobei die Bevorzugung von ländlichen Szenen noch als Zwischenstation vor den spätesten reinen Naturdarstellungen zu werten ist[103].

Landschaftsporträt.

Am spätesten als solche entdeckt; und am schwersten aufspürbar sind diejenigen Landschaften, die einen Ort darstellen, den Rubens nachweisbar gesehen und porträtiert hat. Prüfen wir die Bilder daraufhin, so ergibt sich auch hier Neues. An den Beginn dieser Betrachtung stellen wir ein wertvolles Dokument, das uns aus dem eigenen Munde des Rubens Wissenswertes über seine Auffassung der Landschaftsdarstellung vermittelt. Es ist ein Brief aus dem Jahre 1636 an seinen gelehrten Freund Peiresc, der ihm eine Gravüre nach einer antiken Landschaft übersandt hatte[104]. In dem Briefe heißt es von der Gravüre: .... „kein Ort, der in der Natur möglich wäre. Jene Bogen, von denen einer über dem anderen steht, finden sich weder in der Natur, noch in der Kunst (!). Jene kleinen Tempel, die auf dem Gipfel des Felsens verstreut sind, haben weder genügend Raum für die Gebäude, noch einen Weg, auf dem die Priester und Opferer herauf- und hinabsteigen könnten. Auch jenes runde Behältnis ist nicht möglich, weil es die Wasser, die es von oben erhält, nicht bewahren kann, sie von neuem in das gemeinsame Bassin wirft, und zwar durch viele sehr breite Ausgänge, so daß es weit mehr Wasser ausgießt, als es empfängt. Dies alles könnte ein Nymphaeum genannt werden. Da es sozusagen der Zusammenfluß multorum fontium undique saturientium ist.

Und jener kleine Tempel mit den drei Frauenstatuen könnte den Nymphen des Ortes gewidmet sein, ebenso wie jene auf dem Gipfel des Berges irgendwelchen wilden Gottheiten der Felder und der Berge.

Jener viereckige Bau stellt vielleicht das Grab irgend eines Helden dar, nam habet aram suspensa prae foribus, das Gesims ist mit Laubwerk geschmückt, die Säulen haben Kränze und Fackeln. Die Ziegen

müssen wohl auch irgend einem Gotte geweiht sein, denn sie weiden ohne einen Hirten. Es hat wohl den Anschein, als ob das Ganze von einer guten Hand gemalt sei, doch scheinen die optischen Grundregeln nicht sorgfältig beachtet zu sein, denn die Linien der Gebäude schneiden sich nicht in einem gleich hoch gelegenen Punkte des Horizontes. Die ganze Perspektive ist verfehlt."

Bei der Ähnlichkeit des Motives mit dem der frühen Leningrader Landschaft mit dem Felsentor ist diese Auffassung des Rubens höchst aufschlußreich für die Rekonstruktion des Entstehungsprozesses eines solchen Bildes. Rubens erwartete von einer Landschaftsdarstellung, daß die Teile einzeln und im Zusammenhang natürlich und physikalisch wahrscheinlich sind. Er will die Staffage in sinnvoller Beziehung zur Landschaft verwendet sehen. Wie er es in der Landschaft mit Philemon und Baucis oder in der Odysseelandschaft selbst getan hatte. Zwar darf man gerade die erstere in diesem Sinn nicht allzu streng kontrollieren, doch kann es nur befriedigen, daß die Phantasie des Künstlers seiner Ratio zuvorkommt.

Die geschilderte Auffassung des Rubens kennzeichnet die Gruppe der Flachlandschaften des Tiziankreises schon eher als die niederländischen Landschaften des 16. Jahrhunderts, außer denen Pieter Brueghels des Älteren. Doch hat sie Rubens als programmatische Forderung zum ersten Male in der Geschichte der Landschaftskunst so klar formuliert. Das ist ein wesentlicher Beitrag zum Verständnis seiner Landschaften und zur Würdigung ihrer historischen Bedeutung überhaupt. Daß er eine solche Forderung erst spät aussprach, ist kein Zufall, denn wir sahen, wie sehr sich bis zu dieser Zeit alles bei ihm vereinfacht hatte.

Die Bemühungen um thematische und kompositionelle Vereinigung von Figur und Landschaft zur Bildlösung gewinnen von hier aus gesehen eine eigene Bedeutung. Die von Jakob Burckhardt geäußerte Ansicht, irgend ein Bedenken über Größe und Wichtigkeit der Staffage habe Rubens nicht gehabt, möchten wir nicht teilen, wenngleich in dem von ihm als Beispiel angeführten Bilde der Turnierlandschaft im Louvre ein bei der späten Entstehung um so auffallenderes Mißverhältnis zwischen Figuren und Landschaft besteht. Die Leningrader Landschaft mit dem Felsentor besitzt gegenüber der antiken Landschaft im Sinne der Kritik des Rubens immerhin schon alle Vorzüge. Merkwürdig ist lediglich, daß in offenbarem Widerspruch zur tageszeitlichen Einheit des Bildes in der linken Hälfte der Mond am Himmel steht. In der Mitte des Bildes erhebt sich ein Felshügel, der reich bewaldet ist und sich unten in einer Spalte öffnet, die dem Bilde den Namen gibt. Beim Suchen nach Orten in Flandern, die in einem der Bilder des Rubens dargestellt sein können[105], fand sich ein hier immerhin vergleichbares Motiv, der Versickerungsort des Flusses Lesse bei Lüttich[106]. Für das sonst flache Land ist eine solche landschaftliche Bildung bemerkenswert.

Eine Landschaft im Londoner Buckingham Palace gibt eine ländliche Gegend mit Vieh und Mägden wieder[107]. Sie heißt auf Grund einer alten Tradition, deren Ursprung wir aber nicht feststellen konnten, Farm bei Laeken. Doch entspricht der bergige Charakter des Landes im Gemälde nicht dem jener Gegend. Die Landschaft mit dem Marktgang der Bauern zu Windsor soll nach einer verbreiteten Auffassung links unten im Mittelgrund das Gut Steen des Rubens wiedergeben. Doch zeigt das viel später entstandene Bild mit dem Entenjäger in der Londoner National Gallery eine wesentlich andere Architektur, die, wie schon auf Grund des Turmes feststeht, bestimmt das Schloß Steen darstellt, so daß eine Identifizierung des Baues im Windsorbilde mit Steen nicht möglich ist. Außerdem ist dieses Bild lange vor Erstehung des Gutes gemalt.

Daß die Landschaft mit den Ruinen des Mons Palatin kein Landschaftsporträt ist, haben wir oben ausgeführt. Anders steht es um die Landschaft mit dem Escorial, deren Entstehung nach einer eigenhändigen Landschaftszeichnung des Rubens uns überliefert ist, und von der wir das beste Exemplar ermitteln konnten[108]. Über Entstehung und Besteller des Bildes haben wir eingehende Nachrichten. Mehrere Briefe, die alle unter ihrem Datum im Codex Rubenianus abgedruckt sind[109], geben eine klare Vorstellung des Falles. Zunächst sehen wir, daß der englische König auf die Nachricht des Herrn Norgate, im Atelier des Rubens befinde sich eine Landschaft mit dem Escorial in Spanien, dieses Bild bestellt, mit der Forderung, es solle mit Landleuten in der Kleidung der Gegend staffiert werden. Rubens berichtigt sofort die Meinung, es handle sich um ein eigenhändiges Bild, mit dem Hinweis, Peter Verhulst[110], ein mittelmäßiger Maler Antwerpens, habe das Bild unter seiner Aufsicht nach einer von ihm selbst in Spanien an Ort und Stelle angefertigten Zeichnung gemalt. Er schreibt in Brief 5, welches die Ortsnamen der dargestellten Gegend seien, und er hoffe, daß die Extravaganz des Gegenstandes (!) dem Cabinet des Königs eine angenehme Bereicherung sein möge. Der Beschreibung der Gegend entspricht nach dem Wortlaut des Rubensbriefes nur das Bild in Salisbury. Der Eremit mit seinem Esel und das Kreuz beweisen, daß dieses Bild allein eine einigermaßen getreue Vorstellung der uns leider verlorenen Zeichnung gibt, und daß wir in diesem Exemplar das an den englischen König gelieferte Bild des Verhulst zu sehen haben. Der Vergleich mit dem tatsächlichen Panorama des Escorial zeigt, daß Rubens, um die dem flämischen Geschmack unentbehrlichen Kulissen zu gewinnen, die den Horizont in Wirklichkeit erst in weiter Ferne begrenzenden Gebirge herangerückt hat. Dieser Geschmack weist in die frühe Zeit. Die verlorene Zeichnung entstand in Spanien zur Zeit der ersten spanischen Reise[111]. Wohl ist das Bild erst spät erwähnt und Rubens war auch 1628 im Escorial. Dies erweisen die Briefe an seine gelehrten Freunde. Ge-

vaerts und Peiresc, für die er in der Bibliothek von S. Lorenzo Nachforschungen anstellte[112]. Aber schon früher erwähnt Rubens in seinen Briefen den Escorial. Am 24. 5. 1603 schreibt er, daß ihn im Palast zu Madrid und im Escorial Bilder Raphaels und Tizians durch Zahl und Vollendung überrascht hätten. Damals hielt sich Rubens meist in Valladolid auf[113]. Seine Straße führte ihn ja bei der Ankunft von Alicante nach Madrid und dem Escorial, dann über den uns als Standort des Zeichners bekannten Gebirgspaß, heute Balcon de las dos Castillas genannt, nach Valladolid. Es ist reizvoll sich vorzustellen, wie Rubens dort oben bei der kleinen Kapelle ausstieg — vielleicht hatte er aus dem Kloster etwas für den Einsiedler mitgebracht — und wie er dann, überwältigt von der einzigartigen Schau, zum Skizzenbuch griff, um den Anblick festzuhalten. Für die künstlerische Qualität des Bildes in Salisbury, die im ganzen hinter den frühen Landschaften des Rubens doch etwas zurücksteht, aber besonders in den mittleren Teilen der Palatinlandschaft gleichkommt, ist es interessant, den englischen Landschafter Constable zu hören[114], der überhaupt viel von Rubens gelernt hat. Ein Freund Constables, Fisher, schreibt an ihn: „Von Rubens habe ich sagen hören, daß eines von seinen Bildern ein Zimmer licht macht und allem ringsherum etwas Heiteres verleiht. Es gefällt, noch ehe wir es betrachten, ja ehe wir das Sujet kennen. Wie er das machte, hic labor hoc opus est. Lachen Sie nicht über meine schwache Kritik, Constable. Ich bin auf Ihren Nutzen bedacht und allen Leuten ist es erlaubt, gut gemeinten Unsinn zu schwatzen. Sie sollen etwas haben, das Sie an Rubens großartigen Escorial in Lord Radnors Besitz erinnert. Ich bin Ihnen dafür dankbar, daß Sie mich lehrten, jenes Bild zu betrachten, wie es betrachtet werden soll. Sie haben mir einen neuen Sinn verliehen etc....." Daraus erhellt die Hochschätzung Constables gegenüber dem Bilde[115], dessen überwiegender Kuriositätswert, man denke an den Geschmack der Kunstkabinette der damaligen Zeit, von Rubens selbst betont wird.

Die Florentiner Landschaft mit Odysseus und Nausikaa wird von de Piles in der Sammlung des Herzogs von Richelieu als Hafen von Cadix verzeichnet. Doch zeigt ein Blick auf die Landkarte, daß Gebirge von der im Bild gezeigten Höhe und Formation dort nicht vorkommen. Auch Stadt und Burg können mit Cadix nicht in Verbindung gebracht werden. Ludwig Curtius[116] hat die Wasserfälle als mögliche Erinnerung an Tivoli interpretiert, die Hafenstadt scheint ihm Erinnerungen an Castel Gandolfo zu spiegeln, Schloß und Gartenanlage solche an die Villa d'Este[117].

Außer der Landschaft mit dem Escorial hat Rubens aber, das lehrt schon die alte Bezeichnung Port de Cadix für das Florentiner Bild, noch mehr spanische Landschaften gemalt. Das erweisen auch die Erwähnungen spanischer Landschaftsmotive in den von Denucé[118] ver-

öffentlichten Antwerpener Inventaren. Die eigentümliche Formation der Berliner Aeneaslandschaft haben wir versucht, topographisch festzulegen, da uns die Bemühung des Künstlers um einen sinngemäßen Zusammenhang der Landschaft mit der in ihr dargestellten Handlung dies nahelegte. De Piles beschreibt das Bild in der Sammlung des Herzogs von Richelieu als Porto Venere. Der gleichnamige Küstenplatz in der Provinz Genua ist in der spanischen Enciclopedia Universal abgebildet. Eine Ähnlichkeit mit dem Berliner Bilde besteht jedoch nicht. Dagegen erinnert die vorspringende Halbinsel unmittelbar an Gibraltar, und wir haben deshalb zeitlich möglichst weit zurückliegende Beschreibungen und Darstellungen dieses Ortes gesucht. Tatsächlich fand sich in einer deutschen Reisebeschreibung von L. F. A. Hörschelmann[119] eine Ansicht, die so auffallend gleiche Merkmale des Ortes zeigt, daß wir an die bewußte Darstellung von Gibraltar im Berliner Bilde glauben. Daß die offenbar eigenhändige Landschaftszeichnung in der Brüsseler Bibliothek[120] sich als Vorstudie zum Gemälde an ein graphisches Vorbild anlehnt, ist nicht anzunehmen. An sich steht außer Zweifel, daß Rubens Gibraltar während beiden spanischen Reisen besucht haben kann. Die Zeichnung kann an Ort und Stelle entstanden sein. Zwar stimmt die Partie zwischen dem Beschauer und dem eigentlichen Felsen mit dem entsprechenden Teile bei Hörschelmann unterhalb der Worte „Mittelländische See" nicht überein. Doch ist die Form der Halbinsel gleich, links steiler Abfall, rechts flaches Auslaufen. Auf einem Gipfel steht hier und dort ein Signalturm. Befestigungen befinden sich beide Male an der vorderen abfallenden Seite, dem Beschauer zugewandt. An der Stelle des „runden Turmes" bei Hörschelmann steht ein solcher bei Rubens neben anderen Festungsanlagen. Die Lage des alten Molo H. stimmt zu der Erscheinung von Schiffsmasten an der entsprechenden Stelle bei Rubens. Ein Detail, der Leuchtturm, hat übrigens eine spezifische Form. Schon im Laufe des 16. Jahrhunderts errichtete man an zahllosen Punkten der spanischen Küste Türme jener Bauart zum Schutze der Küstenbevölkerung gegen Seeräubereinfälle. Viele haben sich bis in die Gegenwart erhalten, zum Beispiel bei Cadix[121]. Die Übereinstimmung so vieler Details scheint uns ausreichend, neben der Sinnfälligkeit der Darstellung gerade dieses Ortes, um den Ort der Aeneaslandschaft mit Gibraltar zu identifizieren.

Eine kleine Skizze in Philadelphia[122] zeigt gebirgige Landschaft und im Vordergrunde einen Ziegenhirten, der durch seinen breitkrempigen Hut an spanische Hirtentracht erinnert. Auch der allgemeine Charakter erinnert an das bergige Hochland, in dem der Escorial liegt. Sicherlich liegt hier ein spanisches Landschaftsmotiv vor. Dafür spricht auch die Verwendung im Reiterporträt Philipp II.[123].

Nach englischer Überlieferung ist im Hintergrunde der Landschaft mit St. Georg in London die Themse mit Richmond dargestellt[124]. Nach

der ganzen Erscheinung und Lage der großen Baulichkeiten zu urteilen, die im mittleren Hintergrund des Bildes erscheinen, handelt es sich um Hampton Court, das hier auch durch seine geschichtliche Bedeutung für das englische Königshaus durchaus motiviert erscheint.

Das Schloß Steen, zwischen Mecheln und Vilvorde, in der Nähe von Antwerpen gelegen, und von Rubens 1635 erworben, kehrt unzweifelhaft in der Londoner Landschaft mit dem Sonnenaufgang und dem Entenjäger wieder. Vor allem ist es identifizierbar durch den Turm, der uns in der Louvrelandschaft mit dem Turnier und in dem Berliner Bildchen wieder begegnet.

Ein charakteristisches Bild flandrischer Landschaft ist das Wasserschloß im Wiener Bilde. Leider war es nicht möglich, das Vorbild zu identifizieren. Sehr große Ähnlichkeit zeigt das von Cantillon[125] abgebildete Castellum Tervueren. Endlich sei des eigenen Gartens am Hause zu Antwerpen gedacht, den er unter Verwendung eines Teiles der Architektur zweimal darstellte, in dem Münchener Bilde, das ihn promenierend mit seiner zweiten Frau zeigt, und im Madrider Liebesgarten.

Wandlung von Form und Farbe.

Formensprache.

Die Formensprache[126] der Landschaftsgemälde ist, verfolgbar von der frühen bis zur späten Zeit, einem deutlichen Wandel unterlegen. Die Flucht nach Ägypten im Louvre zeigt im Vergleich mit einem charakteristischen Bilde aus der Mitte der ersten Frühgruppe, dem Hirten am Bach in der National Gallery, eine vorwiegend malerische Haltung, gegenüber einer dort herrschenden eingehenderen Detaillierung und zeichnerischen Durchbildung. Gemessen am Elsheimerschen Vorbilde ist das Louvrebild an sich malerischer. Die starke Ballung der Form bei Elsheimer in den Waldteilen verrät gegenüber Bril[127] an sich auch schon eine im Sinne des Barock fortgeschrittene malerische Haltung. An die Louvrelandschaft schließt sich unsere erste frühe Gruppe von Bildern an[128]. Sie fällt in die Jahre von 1609 bis um 1620, und umfaßt die Landschaften von der Tenne in Windsor bis zum Bach im Walde in der Liechtensteingalerie. Deutlich ist die Flächenhaftigkeit des Bildraumes im Louvrebilde, das wir um 1609 ansetzen möchten, gegenüber der weit räumlicheren Wirkung, die Waldrand und Bach im Londoner Bilde erzeugen. Die Trennung der Vordergrundsschicht der Figuren von der „Kulisse" des Waldes ist im Louvrebilde stark zu spüren. Dies ist einmal durch die Vorlage bedingt, dann durch die geringen Erfahrungen, die Rubens bis dahin im Landschaften hinter sich hat. Die räumliche Verquickung aller Dinge hat im Londoner Bilde schon eine hohe Stufe erreicht. Eine deutliche Lockerung der tektonischen Strenge ist zu spüren, der Bildraum öffnet sich nach allen Seiten in natürlicher Weise, wo im Louvrebilde weder die Art des Bildraumes, noch Interesse an der Handlung den Blick vom Bildzentrum weg zu den Bildrändern hinführen. Insofern kann man von einer geschlossenen Form im Louvrebilde gegenüber einer offenen im Londoner Bilde sprechen. Es ist bedeutsam, was wir im Londoner Bilde schon beobachten, daß Rubens mit Vorliebe den Bildraum nach einer Seite stärker öffnet als nach der anderen. Die Stützung des einen Bildrandes ist ihm unentbehrlich. Es ist also im Louvrebilde eine malerische Haltung in Verbindung mit der relativ geschlossenen Bildform zu beobachten, im Londoner Bilde relativ offene Form bei linearer Durchzeichnung der Details, die indessen noch nicht dem Grad von Plastizität der Formen gepaart ist, wie wir ihn in der zweiten Frühgruppe antreffen. Bei einigen Bildern, die zwischen den besprochenen liegen, sehen wir ebenfalls offene Bildform in Verbindung mit Linearität der Zeichnung, so in der Meierei in der Königlichen Sammlung zu London. Die von uns zeitlich früher angesetzte

Tenne zu Windsor zeigt eine noch sehr geschlossene Form und absolute Klarheit des Details. Räumliche Schichtung im linearen Sinne charakterisiert die Tenne zu Windsor wie die Farm bei Laeken weniger als die Flucht nach Ägypten, doch ungleich stärker als den Londoner Hirten am Bach. Besonders die Meierei ist in ihrer perspektivischen Unklarheit ein gutes Beispiel für das tastende Experimentieren des Künstlers.

Wie stark Rubens in dieser Zeit noch im Gebrauch verschiedener Landschaftstypen schwankt, ist deutlich. Man stelle das ebenfalls in diese Gruppe gehörende Felsentor zu Leningrad mit seinem objektiv-malerischen pittoresken Motiv dem Londoner Hirtenbilde gegenüber. Das letztere, wie die zeitlich ganz nahe Tränke der National Gallery zeigt die Vorformung eines Landschaftstyps, der alle Keime der seit den zwanziger Jahren bevorzugten, dem Subjektiv-Malerischen günstigeren, flachen Landschaft in sich birgt. Bildthemen objektiv-malerisch pittoresken Charakters in stark linearer Form, wie die Tenne zu Windsor, das Felsentor in Leningrad oder die Tenne in Antwerpen sind schon in den zwanziger Jahren, vollends in den dreißigern nicht mehr anzutreffen. Die Verschiedenheit eines gleichartigen Motivs, der Tenne zu Windsor und der Tenne zu Antwerpen zeigt nun wiederum auch den innerhalb weniger Jahre sich andeutenden Wandel zu relativer Klarheit, zu malerischer Plastizität. Wählt Rubens viel später noch einmal ein objektiv-malerisch pittoreskes Motiv, in der Haarlemer Gewitterlandschaft, so werden wir sehen, daß es nun in eine flächig malerische Form gebracht ist. In der Berliner Aeneaslandschaft, einem ebensolchen Motiv, erscheint ein im Vergleich zu dieser späten Form noch relativ linear-plastischer Raum, dagegen trennt derselbe Unterschied das Felsentor in Leningrad von der Aeneaslandschaft. Es vervollständigt unseren Gedankengang, wenn wir beobachten, daß die Bildungen der Blattbüschel in den Baumkronen, zum Beispiel in der Londoner Meierei, eine stärkere absolute Klarheit besitzen, als die in der Londoner Tränke, dort deutlich an der linken Baumkulisse. Das Waldbild in Wynnstay, das uns nur durch die Münchener Replik der Skizze bekannt ist, läßt sich nur bedingt in diese Gruppe aufnehmen. Jedenfalls zeigt es die für die ganze Gruppe typische gewundene Bewegung der Astgabeln mit hellen Lichtern. Innerhalb dieser ersten Frühgruppe vollzog sich ein starker und deutlicher Wandel. Das letze Bild der Gruppe, der Waldbach der Liechtensteingalerie, und das erste Bild der zweiten Frühgruppe, die Dresdener Wildschweinjagd, zeigen beide völlig denselben Stil.

Damit haben wir als untere Grenze der zweiten Frühgruppe die Zeit um 1620. An ihr Ende stellen wir die spanische Landschaftsskizze in Philadelphia, die um 1625 anzusetzen ist[129]. Eine feine Tüpfelung als Wiedergabe der Blattbüschel, im Bildvordergrunde breiter und linearer, als weiter nach hinten, wo die relative Klarheit des Details zunimmt, kennzeichnen in gleicher Weise die Liechtensteinlandschaft, die Dres-

dener Wildschweinjagd und den Mons Palatin im Louvre. Das Auftreten von gleichartigen Bildungen in den Erdschollen an dem jenseitigen Rande des Baches der Liechtensteinlandschaft, der Furt in dem genannten Louvrebilde, und in der Landschaft mit Philemon und Baucis am Wasserfall nahe dem unteren Bildrande versichern die nahe Verwandtschaft dieser Bilder, wobei wir darauf verzichten, für die restlichen Bildteile den Vergleich analog durchzuführen. Dazu kommt das Auftreten jener merkwürdigen moosartigen Behänge an den Ästen einzelner Bäume in den drei letzten Bildern, außer der Palatinlandschaft.

Zwar ist innerhalb dieser Gruppe keine so rasche und regelmäßige Formveränderung, wie in der ersten Gruppe festzustellen, ohne allzusehr einer Konstruktion anheimzufallen, die der Freiheit künstlerischer Formengebung zuwider liefe. Sicher aber können wir die zusammengefaßten Bilder geschlossen gegen die erste Frühgruppe und gegen die mittlere Gruppe absondern. Die Landschaft der Liechtensteingalerie steht der Londoner Tränke durch jene tüpfelnde Wiedergabe der Blätter und die Erdschollenbildungen, letztere sind im Londoner Bilde unterhalb des Baumknorrens in der Mitte zu beobachten, näher, als die Landschaft mit Philemon und Baucis. Auch ein anderes Formdetail — solche können immer nur beispielsweise ausgewählt werden — ist in Letzterer verändert. Wir haben in dem hohen Baume, an dessen Fuß Baucis sitzt, die Bildung einer Baumkrone, wie wir sie bisher nicht fanden. Breiteres Ausladen der immer noch gewundenen Zweige bringt eine Auflockerung des gesamten Gebildes, die Blattbüschel zeigen relativ breit hingesetzte Lichter und Farbflecken, die sich so sehr den entsprechenden Gebilden der im ganzen wiederum weiter entwickelten Bilder, die folgen, nämlich der Aeneaslandschaft und der spanischen Landschaftsskizze in Philadelphia nähern, dass die zeitliche Vorrückung der Landschaft mit Philemon und Baucis gerechtfertigt erscheint. Die Linearität und geringe Durchlichtung der Gebüschbildungen in der linken Ecke der Liechtensteinlandschaft weicht schon in der Dresdener Jagd — der zeitliche Unterschied ist zwar nur gering — ebenfalls zum Beispiel links vorne beobachtbar, einer mehr malerischen Bildung durch Lichtflecken und größeren Farbreichtum, was sich in der Landschaft mit Philemon und Baucis, wie zum Beispiel rechts vorne beobachtbar, noch verstärkt hat. In der Aeneaslandschaft ist die Bildung der Krone des Baumes am rechten Bildrande gegenüber jenem rechten Baum in der Landschaft mit Philemon und Baucis stark verändert. Immer noch breit ausladend, stark bewegt, aber wiederum „relativ klarer", weniger linear, massiger geworden. Doch ist dies eine andere Art von Massigkeit, wie etwa in der Liechtensteinlandschaft, wo die Bildung ungleich flächiger erscheint. Die Erdpartien in der Landschaft mit Philemon und Baucis sind von stärkerer Plastik und Linearität als in der Aeneaslandschaft. Die Vielfalt der Erscheinungen von absoluter Klarheit in der Dresdener

Jagd oder der Philemon und Baucislandschaft bedingt eine zeichnerische Klarheit des Raumes und eine besonders starke Tiefenwirkung. Diese perspektivische Klarheit des Raumes weicht schon in der Odysseelandschaft[130] und in der Aeneaslandschaft einer malerischen Klarheit des Raumes. Zur Erfassung des Bildraumes durch das Auge reichen die zeichnerischen Elemente immer weniger aus, der Farbcharakter und die Lichtführung bestimmen ihn immer vordringlicher. Der schon oben erwähnte Wechsel in der Wahl der Landschaftstypen besteht immer noch. Es macht sich ein steigendes Bedürfnis nach Ausweitung des Horizontes bemerkbar. Was schon in der ersten Frühgruppe betont wurde, die zunehmende Vorliebe für Landschaftstypen, die der subjektiv-malerischen Gestaltung entgegenkommen, ist in der zweiten Frühgruppe deutlich. Die Detailformen der Felseninsel der Phäaken[131] unterscheiden sich nicht sehr von denen der Landschaft mit Philemon und Baucis. Ergibt doch auch die Betrachtung der Farben fast völlige Übereinstimmung mit dem Wiener Bilde. So kamen beide Bilder an das Ende der zweiten Frühgruppe, doch durch Farbe und die Art der Auffassung eines objektiv-malerischen Motives eben noch in sie hinein.

Vergleicht man die Gestaltung eines Motives, wie des der Aeneaslandschaft, des zweiten Bildes der nun folgenden mittleren Gruppe, mit dem Leningrader Felsentor, so wird klar, daß die Raumwirkung im letzteren durch die Verkürzung linear-plastischer Formen erzeugt wird, daß sie aber im zeitlich späteren Bilde bei stärkerer malerischer Bildung, relativer Klarheit des Details, durch Lichtführung und größere Weichheit der Überführung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund eine andere geworden ist, eine relativ flächig malerische. Diese Veränderung ist mitbestimmend für die mittlere Gruppe. Sie umfaßt die Bilder von der Kirmes im Louvre bis zur St. Georgslandschaft und fällt in die Jahre von um 1625 bis um 1630[132]. Eine so linear plastische Raumbildung wie in der ersten Gruppe kann nun überhaupt nicht mehr auftreten. Auch der Begriff der relativ geschlossenen oder offenen Bildform ist durch die Vorherrschaft der letzteren nun nicht mehr schwankend. Anstatt der von epischer Linearität begleiteten, in sich nicht nach besonderen Gesetzen untergeteilten Raumgebilde der ersten Frühgruppe, können wir in der zweiten Gruppe ein Suchen nach einer gewissen Ordnung konstatieren.

In der mittleren Gruppe nun tritt eine solche Ordnung auf in Form von komplizierten, aber systemvoll in Beziehung zueinander gesetzten Räumen[133]. Diese Erscheinung vermengt sich in der weiter unten geschilderten Weise um 1630 mit einer gewissen Beruhigung und Reduktion zum malerisch-flächig Dekorativen. Das erste Bild der Gruppe, die Kirmes im Louvre und das letzte, die St. Georgslandschaft, zeigen die angedeuteten komplizierten Raumvorstellungen, die ausgesprochenste Form der hochbarocken Landschaft, in besonders deutlicher Weise.

Pastosität und Weichheit der Form sind im Münchener Polder und im Leningrader Exemplar der Regenbogenlandschaft deutlich am stärksten, die Erntelandschaft in Florenz und der Regenbogen der Wallace Collection zeigen Zwischenstufen. Charakteristisch ist gemeinsam für die Baumformen der Kirmes, der Aeneaslandschaft, der Florentiner Erntelandschaft, des Regenbogens der Wallace Collection, des Münchener Polders und der früheren Fassung der Landschaft mit dem Regenbogen im Louvre, des Bildes in Leningrad, zunächst noch eine tüpfelnde Manier, die aber eben viel pastoser wirkt als noch in der Landschaft mit Philemon und Baucis. Alle Detailformen werden in steigendem Maße aufgelöst zu Gebilden von relativer Klarheit. Besonders im Münchener Polder und in der St. Georgslandschaft wird die Durchlichtung und Durchfärbung der Massen immer stärker. Einheitlich herrscht in dieser Gruppe der Typ der flachen Landschaft mit sehr ausgeweitetem und fein durchgearbeitetem Horizont, der im allgemeinen tiefer liegt als früher. Die Kirmes zeigt durch die Plastizität ihrer Figurengruppen, durch die Linearität, mit der Gegenstände, wie Hundehütte, Krüge, Kleidungsstücke und ähnliches gegeben sind, ihre frühe Stellung innerhalb dieser Gruppe. Die detaillierte Durchbildung der Horizonte in den Erntelandschaften zu Florenz und London ist noch ein relativ lineares Element gegenüber der Behandlung dieses Bildteiles im Münchener Polder, in der Leningrader Regenbogenlandschaft — besonders auch im Louvreexemplar — und in der Landschaft mit St. Georg, den vier letzten Bildern unserer mittleren Gruppe. Daß die steigend malerische, fleckige, undetaillierte Erscheinung der Horizontpartie ein Merkmal der Spätzeit ist, erweist ein Blick auf Bilder nach 1630, wie die kalydonische Jagd in Madrid, die Berliner Weidelandschaft, die Vogelfänger im Louvre oder die Mondlandschaft in London. In der mittleren Gruppe ist das wesentliche Ziel des Wandels etwas gänzlich anderes als in den beiden ersten Frühgruppen. Es ist die Anbahnung des Ausgleichs der fast gewaltsamen Bewegung, mit der sich Raum und Figuren, wie in der Louvrekirmes, zu einem komplizierten Gebilde vereinigen. Schon in den vorgehenden Bildern angekündigt, zeigt sich im Münchener Polder und in der St. Georgslandschaft zum ersten Male ganz klar die völlige Auflösung der Detailform im malerischen Sinne, ihr Aufgehen in einer ausschließlich relativen Klarheit. Dies wird deutlich im Vergleich des vorderen linken Baumes und der Bäume am Horizont in der St. Georgslandschaft mit denen in der Kirmes. Die Formen der Londoner und der Florentiner Erntelandschaft stehen deutlich der Louvrekirmes näher. In dieser kann sich noch ein einzelnes Bäumchen gegen den Horizont abheben, oder es sind in der Florentiner Landschaft Kirchturmsilhouette, Wäldchen, Geländehebungen und -senkungen, besonders links zum Horizonte hin, deutlich sichtbar. So versteht sich das Verschwimmen der Bergsilhouetten und die gänzlich undetallierte

Wiedergabe des Horizontes, besonders im — nach der St. Georgslandschaft angesetzten — Louvreexemplar der Regenbogenlandschaft, wenn man wiederum weiter Zurückliegendes vergleicht, wo, einmal realistisch betrachtet, auch die Möglichkeit, ja Notwendigkeit bestünde, Teile des Horizontes zum mindesten durch Dunst und Nebel zu verschleiern, wie dies besonders in der Landschaft mit Philemon und Baucis und der Odysseelandschaft der Fall wäre. Bringt man die Baumstrünke rechts vorne im Münchener Polder mit denen am Abhang rechts oben in der St. Georgslandschaft in Gegensatz, so wird die relativ starke zeichnerische Linearität — also das frühere Element — im ersten Bilde deutlich. Dieser Gegensatz verstärkt sich noch im Vergleich des Münchener Bildes mit der kalydonischen Jagd in Madrid, wo die Erweichung der Formen im malerischen Sinne und ihre reiche Durchfärbung wiederum weiter fortgeschritten ist als in der St. Georgslandschaft. Dies trifft auch für die charakteristischen Bildungen von Strauchwerk mit Beeren und Blüten zu, die man im Münchener Polder und in der Londoner Landschaft mit dem Entenjäger vergleichen kann. Ebenso läßt sich das lineare Element der sich überschneidenden Rücken der Kühe im Münchener Bilde und das Zurücktreten aller Umrißlinien in der St. Georgslandschaft vergleichen. Man versuche einmal die Herauslösung des Heldenpaares aus der St. Georgslandschaft. Wie leicht ließe sich dagegen im Münchener Polder eine Figurengruppe herauslösen, und wie fordert noch die Kirmes des Louvre dazu geradeswegs heraus[134].

Die Auflösung der Formen zugunsten einer malerisch-flächigen Gesamterscheinung, wir bezeichnen also den Raum der Erntelandschaften in Florenz und London als diesem malerisch Flächigen schon angenähert, schreitet nach dem Fixpunkte 1630, den uns die St. Georgslandschaft gibt, bis in die dreißiger Jahre hinein fort, wo dann ab 1636 eine weitere Entwicklung nicht mehr stattfindet. Um 1636 sehen wir in den Skizzen zu den Landschaften der Torre de la Parade Serie[135] den Spätstil in genau datierten Stücken manifestiert. Die Bilder der Zeit von um 30 bis 36 fassen wir unter dem Begriff des Spätstils zusammen[136]. Dann folgt die letzte Gruppe, mit Bildern, deren Stil der Stufe der Torre-Skizzen entspricht. Es sind der Sonnenuntergang im Louvre, die Hirschjagdskizze in Antwerpen[137], das Berliner Turmbild, das Turnier im Louvre, die Landschaft mit dem Galgen in Berlin, der herbstliche Abend in Haarlem und die Nachregenstimmung in London. Es ist für die Landschaften der dreißiger Jahre bedeutsam, daß sie sich in ihrem Charakter fast nur noch vom Inhalt her erfassen lassen. Form und Inhalt haben eine weitgehende Verschmelzung erfahren, im Sinne einer Harmonie. Der Kampf ist nun gewonnen. Im Ringen um die Gestalt ist der Künstler innerlich gereift. Wir sehen in den Landschaften des Rubens zweimal eine erreichte Einheit, die Hochblüte der mittleren Gruppe und den Spätstil der ersten Hälfte der dreißiger Jahre. Wie

wir besonders bei der Untersuchung des Bildbaues sehen werden, wendet sich der Altersstil eigentlich schon vom Barock ab, und einer folgenden Stilepoche zu.

Themenwahl und Behandlung der Landschaftstypen haben Gemeinsames in den dreißiger Jahren. Und zwar im Sinne einer, rein äußerlich gesehen, großen Vereinfachung. Dem entspricht ein umso größerer innerer Reichtum. Wir finden die flache Landschaft fast durchweg bevorzugt. Soweit man von Handlung überhaupt sprechen kann, ist sie auf Figuren und Szenen beschränkt, die sich in das Ganze der Natur als zugehörig einordnen. Eine Ausnahme hiervon machen die kalydonische Jagd, das Louvreturnier und die Torre de la Parada Serie. Im Madrider Bilde ist die Jagd selber nur eine Episode in der Thematik des Landschaftlichen. Verglichen mit den beiden Erntelandschaften der mittleren Gruppe herrscht in der Londoner Landschaft mit dem Schlosse Steen und dem Entenjäger die feierliche Stille der morgendlichen Natur. Selbst die Darstellung der Weideszene in dem Berliner Bilde spricht eine viel weniger epische Sprache, als die motivisch so ähnliche Darstellung in München. Der flötende Hirte am Abend in dem kleinen Bilde der National Gallery steigert als idyllisch bukolisches Motiv die Eindringlichkeit der Abendstunde. Wie nebensächlich sind im Louvrebilde Holzfäller und Vogelfänger. Jegliche Unruhe durch Handlung oder menschliche Figuren ist der Londoner Mondlandschaft ferne. Und das an sich so bewegte Thema des Liebesspiels im Wiener Schloßpark ist, verglichen mit der Kirmes und vor allem mit dem Madrider Liebesgarten, von dem das nach unserer Meinung spätere Wiener Bild schon der Farben wegen ein gewisser Zeitabstand trennt, von einer stärker lyrischen Sprache. Im Madrider Liebesgarten wenden sich Rubens und Helene Fourment noch lebhaft und teilnehmend der Hauptgruppe zu, im Wiener Bilde kennzeichnet das links stehende Paar, in dem wir die beiden wiederzuerkennen glauben, eine passive, jedenfalls teilnahmslose Haltung.

Vergleicht man in diesem Zusammenhang die Gewitterlandschaft in Haarlem mit früheren Bildern, der Aeneaslandschaft, ja der Odysseelandschaft oder der mit Philemon und Baucis, so trennen das späte Bild von den früheren nicht nur der Unterschied der Form, sondern auch des Inhalts, der Bedeutung des Ganzen. Der Bildgegenstand ist verinnerlicht, das Naturgeschehen ist symbolisch bedeutsamer. Es braucht keine epische Unterstreichung, es erscheint unmotiviert im erzählenden Sinne, gewaltig und ganz aus der Natur heraus. Wie auch die Mondnacht im Londoner Bilde an sich dargestellt ist, im Gegensatz zu der Landschaft mit der Flucht nach Ägypten. Man merkt sofort, wie dieser Wert der späten Landschaften innerlich begründet ist, denn, eine auch noch so gute Kopie, wie die des van Uden nach dem Haarlemer Gewitter[138], erfaßt nur das Äußere des Kunstwerkes.

Außer der starken Bedingtheit der Unterschiede der Bilder der Jahre von 1630—1636 durch den Farbcharakter können auch gewisse Formunterschiede festgestellt werden. Wie oben erwähnt, stehen die St. Georgslandschaft, die Madrider Landschaft und der Sonnenaufgang mit dem Entenjäger einander durch die besondere Bildung und Beleuchtung der Astformen der Bäume nahe, wie sie in allen drei Bildern links zu beobachten sind. Die Weichheit der Konturen, die weitgehende Durchlichtung aller Binnenformen, das in die linke Bildhälfte fallende Blickzentrum, und die steigende flächig-malerische Bildung des Raumes ist dann auch den zeitlich folgenden Bildern eigen. Wir glauben, besonders in Ast- und Blattbildungen gut beobachtbar, bis hin zu den Skizzen der Torre Serie, eine weiter fortschreitende Auflösung aller Formen zu steigender relativer Klarheit feststellen zu können. Wir sehen später, daß dieser Wandel auch von einer sich steigernden Durchfärbung aller Teile begleitet wird. Die Landschaft mit dem flötenden Hirten in London, die Louvrelandschaft mit der Windmühle, das Gewitter in Haarlem, die Londoner Mondlandschaft und der Wiener Schloßpark zeigen, sowohl in der Vegetation als auch in den Figuren und den Bodenformen Verwandtschaft. Sie gleichen sich durch größere Weichheit und Durchfärbung, und lassen sich von den der St. Georgslandschaft näherliegenden Bildern mehr durch Farben- als durch Formenunterschiede absetzen[139]. Die Schwierigkeit der Gruppierung der Bilder ist beträchtlich, wenn man nicht konstruieren will. Trotzdem glauben wir, die genannten Unterschiede deutlich machen zu können.

Nicht ohne Grund setzen wir in diesen Jahren Skizzen, wie die der Torre Serie, in so enge Beziehung zu den ausgeführten Landschaften. Vergleicht man in früheren Jahren beides, so ergeben sich große Unterschiede der Formen. So zwischen der Wiener Landschaft mit Philemon und Baucis und der, wie wir glauben, eigenhändigen Skizze dazu in Philadelphia[140]. Halten wir dagegen die Oxforder Skizze neben das ausgeführte Londoner Bild mit dem flötenden Hirten, so können wir von einer größeren Nähe der Formen sprechen. Vergleicht man ferner mit dieser Skizze das — wohl zu stark gereinigte — Louvrebild mit der Windmühle, so zeigt sich eine fast noch größere Ähnlichkeit. Vielleicht deshalb, weil dort Lasuren verschwunden sind. Das letztere dürfte die Ursache der relativen Härte der Formen gegenüber den weicheren Bildungen gerade der Baumkronen in den anderen Bildern der Gruppe erklären. Greifen wir mit den Vergleichen unter die um und nach 1636 angesetzten Landschaften, so fällt zunächst die Gleichheit der verschwommenen, verwischten Gebilde in den Skizzen der Zeit auf. Es stehen so nebeneinander die zuletzt erwähnte Oxforder Skizze, die drei Torre de la Parada Skizzen, die Antwerpener Hirschjagdskizze, die Oxforder Skizze zum Turmbilde in Berlin, vorzüglich aber auch dieses selbst, die Berliner Galgenlandschaft und das Turnier im Louvre. Die

Frage, ob die beiden letzteren ausgeführte Bilder sind, möchten wir eher bejahen als verneinen. Doch ist eben die Gleichheit der Formen von Skizze und ausgeführtem Bilde für den Spätstil und besonders den Altersstil bezeichnend. Eine charakteristische Formengebung eines Details läßt sich deutlich in verschiedenen Bildern wiederfinden. Es ist eine ganz besondere unregelmäßige Tüpfelung in den Blättermassen der Bäume. Sie tritt auf in allen Bildern nach der St. Georgslandschaft mit Ausnahme des Londoner flötenden Hirten, des Wiener Schloßparkes, aller genannten Skizzen, der Turm- und der Galgenlandschaft in Berlin, des Turniers und des Sonnenuntergangs im Louvre. Zum Beispiel in der Londoner Nachregenlandschaft tritt diese Tüpfelung, besonders oben in der Bildmitte beobachtbar, neben Ballungen der Formen in der linken Horizontpartie auf, die von denen in den beiden Berliner Bildchen mit dem Galgen und mit dem Turm nicht unterschieden werden können. Auch die Gewitterlandschaft in Haarlem zeigt diese beiden Formdetails zugleich. Die Pastosität des Sonnenuntergangs im Louvre entspricht in der starken Durchfärbung aller Teile mit rosa und rötlichen Tönen sehr dem Londoner Bilde mit dem flötenden Schafhirten. Doch sind diese Elemente im Louvrebilde sehr verstärkt.

Wir glauben also schließen zu können, daß alle von uns nach der Berliner Landschaft mit der Kuhherde angesetzten Bilder in die Zeit von 1636—40 fallen, daß der Skizzenstil dieser Zeit sich nur schwer von dem der ausgeführten Bilder scheiden läßt. Ferner daß der Abend in Haarlem, der Sonnenuntergang im Louvre und die Nachregenstimmung in London die spätesten Bilder sind, weil sie die aufgezeigten späten Formelemente in höchster Steigerung enthalten. Dabei haben wir als Stütze noch das zuverlässige Datum 1638 vom Stich à Bolswerts nach dem Sonnenuntergang im Louvre.

Bildbau.

Auch der Bildaufbau wandelt sich so, daß die von uns vorgenommene Ordnung der Bilder bestehen bleiben kann. Wir können eine durchgehende Vorliebe für einseitige Beschwerung der Bildhälften, das heißt Anfüllung mit Kulissen und Motiven konstatieren. Ferner sehen wir, daß das Bildzentrum fast stets im unbeschwerten Teile liegt, in ihn kehrt der Blick des Beschauers immer wieder zurück. Dabei findet im großen und ganzen ein einheitlicher Wechsel statt. In zeitlicher Folge verschiebt sich die Beschwerung von links zur Mitte. Zwar müssen wir dann ein Schwanken feststellen, doch in den späteren Bildern bleibt sie rechts. Dabei ändert sich das Blickzentrum entsprechend. Linksbeschwert sind: Die Flucht nach Ägypten im Louvre, die Tenne in Windsor[141] und der Verlorene Sohn in Antwerpen. Trotz der zentralen Lage des Felshügels im Leningrader Bilde geht der Blick immer mit der

Bewegung des Wagens nach links, man kann also von einem Schwanken sprechen. Unsere Beobachtung will kein starres System aufzwingen, wir glauben aber doch ein wichtiges Bildelement zu bezeichnen. Ein Schwanken, oder gleichmäßiges Hingleiten des Blickes über das Bild zeigt sich in der Farm bei Laeken[142], im Gang zum Markte in Windsor[143], im Hirten am Bache in der National Gallery und in der Viehtränke. Doch erhält dieses scheinbare Durchbrechen unserer Regel seinen Sinn in der zunehmenden Konzentrierung des Blickes auf die Bildmitte. Dabei liegt die Beschwerung bald links, wie im Gang zum Markte, bald rechts, wie im Hirten am Bach und in der Tränke. Ein deutlicher Ausgleich in der Beschwerung der Bildhälften bei Blickkonzentration auf die Bildmitte tritt zutage in dem Waldinnern zu Wynnstay, im Waldbach der Liechtenstein-Galerie, der Dresdener Wildschweinjagd, in den Ruinenlandschaften des Louvre und in Montpellier, in der Escoriallandschaft in Salisbury, in der Landschaft mit Philemon und Baucis, in der Odyssee- und der Aeneaslandschaft. Auch hier liegt keine starre Regel vor, die Beschwerung ist nicht einheitlich. Immer noch in der Mitte konzentriert sich das Interesse des Beschauers in der Kirmes.

Doch nun bleibt mit Ausnahme der Regenbogenlandschaft in Leningrad[144], des Sonnenaufgangs in der National Gallery und des Wiener Schloßparkes die Bildbeschwerung bei allen Bildern rechts, das Blickzentrum links. Wir erhalten mithin durch diese Beobachtung eine neue Stütze unserer Gruppierung.

In engem Zusammenhang mit solchen Verlagerungen von Schwergewicht und Blickzentrum steht die Bevorzugung gewisser kurviger Bewegungen und ihrer Richtung im Bilde. In den frühen Bildern ist dies nur gelegentlich spürbar. So in der Flucht nach Ägypten die tiefenschaffende, nach links ausschwingende Kurve des Baches, in der Tenne zu Windsor der ebenfalls in perspektivischer Funktion kurvig nach rechts ausgebogene Weg, oder die Zickzackwindung der Straße im Gang zum Markte.

Doch unverkennbar verstärkt sich jetzt, beginnend in dem Hirten am Bache in der National Gallery, die Bedeutung einer nach rechts ausgebogenen Kurve, die links vorne beginnend immer nach links zurückläuft. So der Waldrand im zuletzt genannten Bilde und in der Tränke der National Gallery. Im Waldbach zu Wien der Bach selbst. In der Wildschweinjagd ist es der Verlauf der Lichtung und in der Landschaft mit Philemon und Baucis die Folge von Wasserfall, Baumgruppe in der Bildmitte, anschließendem breitem Weg und der folgenden Hügelkette, die nach links absteigt. Doch kann man hier schon von einem Durcheinanderschwingen der Kurven sprechen. In der Odysseelandschaft, der Aeneaslandschaft und der Kirmes gilt dies noch viel mehr. Während dann das einfache Auswölben der Kurve nach rechts im Wege der Florentiner und Londoner Erntelandschaft, im Waldrande

des Münchener Polders, im Flußlaufe der Leningrader Regenbogenlandschaft, in der Raumbildung um das Heldenpaar in der St. Georgslandschaft, und in der Madrider Jagd von Meleager und Atalante wieder vorwiegt.

Von da an werden alle Linien und Kurven zunehmend in den malerisch-flächigen Bildraum und in die Bildfläche eingebunden. Dies scheidet zum Beispiel den Londoner Sonnenaufgang von den Erntebildern der mittleren Gruppe. Nur noch einmal, in der Louvrelandschaft mit der Windmühle tritt eine solche Kurve in dem Bache auf, aber sie hat nicht mehr die geradezu blicksaugende Wirkung wie der Weg in der Florentiner Erntelandschaft.

Die ersten Bemühungen des Rubens galten der Befreiung des Bildbaues von den Gesetzen des 16. Jahrhunderts und ihren Nachwirkungen. Wir sahen die Flucht nach Ägypten noch stark von jenen beeinflußt, und wir verfolgten die allmähliche Verdrängung alles dessen, was mit geschlossener Form bezeichnet werden kann. Wir sahen die Herausbildung einer linearen Plastizität der Dinge und des Raumes in der ersten Frühgruppe. In der Dresdener Wildschweinjagd begegnet uns schon das Streben nach einer Ordnung der Komposition und der Räume im Sinne des Barock. Immer reicher werden nun die Kontraste unter fortschreitender Loslösung von aller Tradition, wie besonders in der Landschaft mit Philemon und Baucis deutlich ist. Hier überwiegt der Drang nach Freiheit, fast herrscht Regellosigkeit, erst in der mittleren Bildergruppe ordnen sich die Elemente klar. Schon das zweite Bild der mittleren Gruppe, die Aeneaslandschaft[145], ist mit zahlreichen Kurven viel strenger im Aufbau als das Wiener Bild. Wir haben zu unterscheiden zwischen Bildern, in denen sich die Probleme gewaltsam streiten, solche sind die Farm bei Laeken und die Landschaft mit Philemon und Baucis, und zwischen solchen, in denen größere Ruhe und Ausgeglichenheit herrschen, wie im Hirten am Bache oder in der Tränke.

Es ist nun eine der hauptsächlichsten Aufgaben dieses Abschnittes, zu zeigen, daß und inwiefern die Kirmes in ihrem Aufbau als Inbegriff der hochbarocken Bildform des Rubens gelten kann. Dann, wie mit der St. Georgslandschaft, die selbst eine strenger zentrische Anordnung immer noch komplizierter Räume aufweist, in der aber das flächig Malerische die Vorhand gewinnt, der hochbarocke Bildbau überführt wird in einen solchen, der schon die im Klassizismus der zweiten Jahrhunderthälfte folgende Beruhigung und Reduktion vorahnen läßt.

Die Kirmes im Louvre geht in der reichen Kontrastierung der Räume und der Bewegung weiter als die Dresdener Jagd, die wir als Vorstufe ansehen. In ihr herrscht zwar barocke Bewegung und die Raumbildung ist reich, doch entspricht die starke Orientierung aller Bildteile um das Handlungszentrum noch nicht der hochbarocken Form im darzulegenden Sinne. Von allen Seiten her strömt die Bewegung auf den Eber zu,

der aber selbst so im Schatten ist, daß das Auge als Zentrum den Reiter aufsucht, der dem Tiere die Klinge in den Nacken stößt. Er befindet sich genau in der horizontalen Bildmitte. Um die leichte Verlagerung der Gesamtgruppe nach links auszugleichen, sind rechts, etwas im Schatten, zwei herbeieilende Reiter eingefügt. Wenn Rubens hier besonders zwei Räume in gewisser Weise kontrastiert, der Beschauer blickt in zwei Richtungen, nach links und nach rechts über die Lichtung in die Bildtiefe hinein, so ist das ein charakteristisches Element der flämischen Landschaftstradition, besonders im Coninxlookreise[146].

Wir haben schon betont, daß Kurvenläufe nun erst recht anfangen, bestimmend zu werden. Zunächst fast in einer gewissen Wildheit und Regellosigkeit, wie in der Landschaft mit Philemon und Baucis. Dann zeigt sich ein Streben nach konstruktiver Ordnung. Die Kirmes bringt diese Ordnung zum erstenmale stark ausgeprägt. Ihre Figurengruppen sind einzeln sehr sorgfältig entworfen, wir besitzen die Zeichnungen. Die Bildteile sind ausgewogen, doch mit ganz anderen Mitteln als in der Dresdener Jagd. Kreis- und ellipsenförmige Kurven umschlingen die miteinander sich verwebenden Raumgebilde. Rechts hinten schwingt ein Reigen von sich an den Händen oder um die Hüften fassenden Paaren um zwei grotesk und wild verschlungene Paare als Mittelpunkt herum.

Diese Paare können zugleich als Grenze eines wiederum ovalförmigen Raumes gelten, der um das in der Bildmitte sich wälzende Paar herumliegt. Die links lagernde Gruppe von trinkenden und johlenden Männern und Frauen, dann die zwei vorderen der halb links im Mittelgrunde ausgelassen tanzenden Paare, die erwähnten zwei Paare rechts, und schließlich das Stilleben rechts vorne umgrenzen diesen Mittelraum. Doch noch weiter geht die Unterteilung. Die beiden links im Mittelgrunde im Tanz verschlungenen Paare bilden mit den hinter ihnen Tanzenden eine geschlossene Gruppe, die in sich einen hohlen Mittelraum hat. Der Reigen rechts hinten bildet durch das Einschwenken des Anführers, der einen Humpen hoch in der Linken schwingt, einen neuen kleinen Ovalraum. Ein solcher kann wiederum gesehen werden zwischen dem auf den Rücken gefallenen Paar in der Mitte vorne und den ihm zunächst links und rechts tanzenden zwei Paaren. Zweifellos ist jedoch das Zentrum aller Dynamik im Bilde jener Ovalraum um das vorne liegende Paar herum. Bezeichnenderweise gibt es hier kein Ruhen, all das ist in ununterbrochener Bewegung, wirkt momentan, und ist doch mit vollem Bewußtsein geordnet. Man sucht in Tizians Andriern im Prado oder in der oben genannten Bauernhochzeit des de Momper vergeblich nach solchen Elementen. Auch eine genaue Perspektive hat unser Bild. Eine Nachzeichnung der Konstruktion läßt die Lage der gleich hohen Punkte, in denen sich die Linien der Gebäude schneiden, finden. Dabei findet man auch die genaue Mittellage des Paares vorn,

und den Mittelpunkt der Bildfläche, der linear oder plastisch bezeichnenderweise gar nicht markiert ist.

Die St. Georgslandschaft zeigt eine weitere Verfestigung solcher Kurven und zugleich ihre stärkere Einbindung in einen malerisch flächigen Bildbau und in die dekorativ aufgeteilte Bildfläche. Die beiden Hauptfiguren stehen in der Mitte eines, in der Verkürzung des „Bildgrundrisses" — tiefenräumlich gedacht — oval begrenzten Raumes, der von der Bildmitte nach links verschoben ist. Seine Begrenzungen sind die hintere Gruppe der drei Mädchen, der Leib des Drachen, der rechts von einem Knecht gehaltene Braune des Helden, die vorne liegende Tote, und endlich die beiden Frauen mit Kindern links in der Bildecke[147]. Damit harmoniert eine, hauptsächlich dekorativ wirksame, weil stark in die Bildfläche eingebundene, Kreisform. Deren Grenzen bilden die Putten links über dem Paare, der Abhang rechts, die liegende Tote vorn, die beiden Frauen links, und die Wipfel der beiden linken Bäume. Gerade das Auftreten einer solchen in die Fläche gebundenen Kurve mit dekorativer Bedeutung sehen wir als Anklingen des die Bilder der dreißiger Jahre immer mehr beherrschenden malerisch flächigen Bildcharakters an. Zwei vertikale Seitenstützen ergänzen, ebenfalls stark in die Fläche gebunden, das Gefüge des vertikalen dekorativen Aufbaus. Es sind die Bäume links und der Reiter mit der Fahne auf dem Schimmel rechts vorne. Und endlich wird dieser Raum in sich zusammengehalten durch zwei Eckgruppen, die eine starke Betonung der Diagonale bringen und deren Bedeutung für die Raumbewegung in ihrer Haltung direkt ausgedrückt ist. Es ist die alte Frau links unten, die ihre Hände staunend erhebt, und der sein Bein vorstemmende Mann unter den ganz am oberen Bildrand zusammengedrängten Zuschauern.

Der malerisch flächige Charakter und die stärker malerische Formensprache der Details rücken auch das Exemplar der Regenbogenlandschaft im Louvre in die Zeit um 1630 oder kurz danach, in die unmittelbare Nähe der St. Georgslandschaft. Die von uns besprochenen Änderungen der Komposition und des Bildbaues im Louvreexemplar gegenüber dem früheren Leningrader Bilde sind alle deutlich im Gefolge des Stilwandels entstanden. So ist die plastische und lineare Form des spitzgiebligen Hauses rechts neben der Brücke im Hintergrunde des Leningrader Bildes in der späteren Fassung verschwunden. Ein Fels, der sich im Leningrader Bilde direkt oberhalb jenes Hauses erhebt, und der von stark plastisch räumlicher Wirkung ist, mußte ebenfalls wegfallen. Durch die Anfüllung des linken Vordergrundes mit Schafen wird der ganze Raum, der sich im früheren Bilde bis zu dem entfernten Schäfer hinzieht, stark reduziert. Anstatt Raumwirkung anzustreben, wird die Bildfläche dekorativ bereichert.

Figur und Landschaft.

Die Betrachtung des Verhältnisses zwischen Figuren und umgebender Landschaft gibt eine weitere Vertiefung des Verständnisses unserer Bilder. Die Bedeutung der Figur und ihrer Handlung bleibt ganz entsprechend der allgemeinen Veränderung des Bildcharakters nicht durchweg die gleiche. Es läßt sich von den frühen Bildern an verfolgen, wie auch hier die sinngemäße thematische und kompositionelle Einheitlichkeit des Bildganzen erst allmählich herausgearbeitet wird. In der Flucht nach Ägypten sind, gemessen an dem, was Rubens später entwickelte, Figur und Landschaft noch ohne inneren Verband. So wie in der Tenne zu Windsor der ganze Raum frei und offen gegenüber Savery ist, so sind auch die Figuren in ein klareres Verhältnis zum Raume gebracht. In der Tenne zu Antwerpen ist, fast noch so bedeutungsvoll wie die Staffage in der Flucht nach Ägypten, der verlorene Sohn themengebend für das Bild, trotz der Fülle von Motiven, die das Bild sonst noch aufweist. Die Aufgabe wurde schwieriger in der Farm bei Laeken, wo die Figuren in das richtige Verhältnis zu einem offenen Landschaftsraum gebracht werden mußten. Die Schwierigkeit offenbart sich in dem auffallenden Mißverhältnis der Proportionen der Tiere zu den beiden Mägden, oder zu der Baumgruppe, die rechts neben dem Korbe der stehenden Magd im Bilde sichtbar wird, und zu dem Bauern, der rechts unten seine Pferde in die Schwemme reitet. Die Unstimmigkeiten im Gang zum Markte, zwischen den Weidenknorren, der Staffage auf der Straße und der linken Baumgruppe, sind schon wesentlich geringer. In der Landschaft mit dem Schafhirten am Waldrande in der National Gallery ist kein derartiger Mißklang zu spüren. Auch die vielen kleinen Figuren der Londoner Tränke sind wohl proportioniert zu ihrer Umgebung. Doch zeigt die Gruppierung schon ein deutliches Bestreben, durch Kontraste der Bewegungen die Raumbildung zu komplizieren. In den beiden letztgenannten Bildern haben wir deutlich jenes innere Zusammenstimmen zwischen Staffage und Landschaft im realistischen Sinne. Für die Liechtensteinlandschaft sind die wenigen Figuren, die darin vorkommen, fast bedeutungslos. In der Dresdener Wildschweinjagd ist die Einordnung zahlreicher und größerer Figuren in eine räumlich stark geöffnete Landschaft bei reicher Bewegung gut gelungen. Doch ist die Schwierigkeit eines sich frei dehnenden Geländes nicht gegeben, die Figuren sind hauptsächlich vor der Kulisse des Waldes und zudem in einer sehr schmalen Vordergrundsschicht aufgebaut.

Die Darstellung von Figuren beliebiger Größe war für die Landschafter des 16. Jahrhunderts mit ihren flachen Kulissenhintergründen ein ganz anderes Problem. Rubens hatte ganz neue Aufgaben zu bewältigen, in deren Lösung er keinen Vorgänger hatte. In der Landschaft mit den Ruinen des Mons Palatin zeigen sich wieder Schwierigkeiten.

Das Verhältnis der Entfernungen zwischen dem untersten Abbruch des Hügels vorne am Bache, und den durch die Furt watenden Frauen ist von einer gewissen Unklarheit. Die Landschaft mit Philemon und Baucis zeigt eine Lösung durch die seitliche Anordnung der Figuren vor Bäumen, wo sie nicht in Beziehung zu weiten Flächen treten müssen. Doch schon die Odysseelandschaft bringt eine andere Lösung, sichtlich schon befriedigender als im Gang zum Markte. Den Figuren ist neben ihrer thematischen Bedeutung auch die Aufgabe zugeteilt, den Abstand des Beschauers vom Bildvordergrunde zu definieren, außerdem wirken sie durch ihre Abfolge nach rechts hin tiefenerzeugend. Wie wir sahen, ist die Gruppierung der Figuren in der Kirmes aus einem bestimmten Stilgefühl zu verstehen.

Gegen das Ende der mittleren Gruppe kommt immer mehr die dekorative Einordnung der Figuren in die Bildfläche zur Geltung. Auch schon in den Erntelandschaften zu Florenz und in der National Gallery macht sich dies bemerkbar. Eigenartig und kompliziert sind Aufstellung und Bewegungen der Bäuerinnen rechts vorne in dem Florentiner Bilde. Setzt man die Richtungen, in denen die fünf Frauen gehen, in Beziehung, so fallen gewisse Unklarheiten auf. Die drei rechts gehenden Frauen, die Harken und Gabeln tragen, stehen unklar zueinander, denn sie gehen nicht in gleich gerichteter Bewegung nebeneinander, obwohl das ganze Motiv dies verlangen würde. In Widerspruch hiezu steht die Richtung, in der die beiden mit Heu und Feldfrüchten beladenen Frauen ausschreiten. Die Wirkung der Gruppe im Vordergrunde an sich wird verbessert, wenn man die schmale Anstückung am unteren Bildrande verdeckt. Ein Mißverhältnis der Proportion zeigt der Fuhrmann links zu seinen Pferden. Er ist zu groß. Doch würde man falsch urteilen, wenn man diese Eigentümlichkeiten als Fehler bezeichnete. Sie sind vielmehr Ausdruck der Unterordnung von Einzelelementen unter die Gesamtkomposition, und zwar eben im Sinne einer dekorativen Füllung der Bildfläche. Es wäre völlig unmöglich, den Figuren eines viel früheren Bildes wie den Landleuten im Gang zum Markte, eine solche Rolle in der Komposition zuzuteilen. Die widerspruchsvollen Bewegungen der Frauen rechts möchten wir aus dem Bedürfnis nach Kontrastierung der Bewegungen erklären. Ganz besonders aber dienen diese Figuren der Definition des rechten Vordergrundsraumes, der völlig unklar wird, wenn man sich die Figuren fortdenkt, und zwar bis zu der Gruppe der sechs Baumstämme, die direkt oberhalb der Frauengruppe im Bilde sichtbar werden und die selbst in ihrer Lage zum Bache und dem links vorbeilaufenden Wege undefinierbar sind. Ebenso, wie hier der Aufbau der Komposition, das Dekorative, dem Maler wichtiger war, als naturalistische Interpretation, so auch bei dem Fuhrmann links, der raumbindend nach links hinten wirkt. Unter diesen Gesichtspunkten läßt sich auch die Landschaft mit dem Regenbogen in der Wallace Collection

verstehen. Zwar ist dort die Einordnung der drei Personen, die auf der Straße nach links vorne gehen, richtig und natürlich. Doch schon der Hirte, der links dicht neben der Bildmitte zwischen den Kühen steht, ist viel zu groß im Verhältnis zu den Tieren. Diese selbst zeigen im Verhältnis zueinander keine einwandfreien Proportionen und sind bezeichnenderweise in ihren Bewegungen sehr kontrastiert. Die starke Verkürzung der nach hinten folgenden Tiere erklärt sich aus der wichtigsten Rolle der ganzen Vordergrundsstaffage, der Funktion der Raumbildung. Der Fuhrmann links hat wieder dieselbe Bedeutung wie in der Florentiner Landschaft. Es entspricht diesem Wandel des Raumgefühls, wenn im Münchener Polder keine so stark tiefenerzeugenden Kurven gegeben werden und alle Figuren in einer Vordergrundsschicht von geringer Ausdehnung untergebracht sind. Die Verkürzung der hinten liegenden Tiere wirkt zwar raumbildend, doch tritt das Bedürfnis nach ausgesprochenem Tiefenraum im linear-plastischen Sinne zurück. Ganz dekorativ sind die Figuren in der Regenbogenlandschaft des Louvre untergebracht, wobei eine gewisse Schwierigkeit in der Situation der zur Rechten des flötenden Hirten am Boden hockenden Frau deutlich wird. Dort tritt eine unnatürliche Aneinanderdrängung der Figuren auf. Bei der Betrachtung des Verhältnisses der Staffage zu dem Raum des Gebirgstales zeigt sich, wieviel räumlicher das frühere Exemplar in Leningrad ist. Die Anfüllung des Vordergrundes mit Schafen wirkt eher dekorativ als raumbildend. Wenn in der Madrider Landschaft mit der Jagd von Meleager und Atalante die Figuren in eine Vordergrundsschicht eingebunden sind, unterscheidet sich dies wesentlich, unter anderem durch die Kleinheit der Figuren, von der Bedeutung der Vordergrundsschicht in der Flucht nach Ägypten und auch noch in der Dresdener Jagd. Man kann überhaupt feststellen, daß die Figuren in der späten Zeit immer mehr an Größe abnehmen. Dies entspricht auch dem Wandel ihrer Bedeutung für das Bildthema. Der Verzicht auf die Verkürzung des hinteren Wagenteiles bei dem Bauernwagen in der Londoner Landschaft mit dem Entenjäger läßt sich aus dem Abgehen von der Bemühung um plastisch lineare Raumtiefe erklären. Hat doch Rubens in den beiden frühen Tennen zu Windsor und Antwerpen von solchen Verkürzungen mit besonderer Betonung Gebrauch gemacht. Die Berliner Landschaft mit der Kuhherde und dem Jäger zeigt zwar eine reiche Staffage, doch unterscheidet sich deren Einordnung und Unterordnung unter das Bildganze in dem ausgeführten Sinne von den frühen Bildern. Im Londoner Bilde mit dem flötenden Hirten am Abend, im Sonnenaufgang mit den Holzfällern und Vogelfängern im Louvre und in der Haarlemer Gewitterlandschaft bestätigen sich unsere Beobachtungen. Sehr deutlich läßt sich auch die dekorative Einordnung der Figuren in einen sehr schmalen Vordergrundsraum bei dem Wiener Wasserschloß beobachten. Die beiden Früchte oder Garben tragenden

weiblichen Gestalten in der Nachregenstimmung in Londoner Privatbesitz verlangen nicht mehr nach einer gegenständlichen, sondern lediglich nach einer symbolischen Deutung.

Wir finden im Werke des Rubens eine Reihe von Bildern, die man weder als reine Landschaften noch als ausschließliche Figurenbilder bezeichnen kann. Sie zeigen eine besondere Lösung der Vereinigung von Figur und Landschaft. Deshalb werden sie gerne mit den reinen Landschaften zusammen behandelt. Denn auch ihre Formgebung erlaubt, und dies ist bei den Hintergründen nicht durchweg der Fall, die zeitliche Zusammenordnung mit den Landschaften. Als frühestes Bild ist der Seesturm mit der Darstellung eines antiken Themas, der Geschichte Heros und Leanders in der Galerie zu Dresden zu nennen[148]. Dieses Bild läßt uns nicht nur die Größe des Verlustes der Darstellungen von Seestürmen ahnen, deren ehemalige Existenz die von Denucè veröffentlichten Inventare versichern. Es zeugt auch von einer außerordentlichen Begabung des jungen Künstlers, innerhalb eines schmalen Bildraumes vor einer flächig wirkenden Kulisse reich und dramatisch bewegte schwimmende Figuren zu geben. Die Bildlösung ist getragen von einer außerordentlichen Kraft der Phantasie. Bezeichnenderweise ist die Darstellung einer sich weit hinausziehenden Meeresfläche vermieden. Auch die frühe Landschaft mit der Taufe Jesu in Antwerpen[149] vermeidet dies. Sie liegt zeitlich einige Jahre später als das Dresdener Bild und ist innerhalb der Grenzen des Frühstils schon räumlicher. In solchen großfigurigen Bildern tritt die Bedeutung der Landschaft so weit zurück, daß man sie eher als Hintergrund bezeichnen kann. Die Landschaft mit der Befreiung der Andromeda in Berlin[150] zeigt ebenfalls eine charakteristische Lösung durch das Aufstellen der Figuren vor einer Felswand. Besonders in den dreißiger Jahren hat Rubens das Thema der Landschaft mit großen Figuren wieder aufgegriffen. Die Landschaft mit Merkur und Argus, die uns in zwei eigenhändigen Exemplaren, einem früheren in Dresden[151] und einem späteren in Madrid[152] vorliegt, zeigt wieder eine sehr reicheAusprägung des landschaftlichenTeiles. Im späteren Bilde sind Figur und Landschaft kontrastreicher zueinander geordnet.

In diese Gruppe von Bildern gehören noch folgende Werke: Das Parisurteil in der Londoner National Gallery[153], die Ruhe auf der Flucht mit St. Georg in Madrid[154], deren Landschaft Christoph de Jegher ohne die Architektur und die Heiligen nach einer Vorlage von Rubens in einem prachtvollen Holzschnitte verewigte. Ferner der Liebesgarten in Madrid aus dem Anfang der dreißiger Jahre, der Madrider Bauerntanz, Rubens und Helene Fourment im Garten ihres Antwerpener Hauses, das Wiener Venusfest[155] und das Madrider Bild mit Satyrn und Nymphen an einer Waldquelle[156]. Sie alle bieten verschiedene Bildlösungen, denen jedoch völlige Harmonie von relativ großen und vielen Figuren mit der Landschaft gemeinsam ist. Wir halten es für keinen Zufall,

besonders im Hinblick auf unsere Erörterungen über die Ernteland-schaften und die Unterbringung der Staffage in ihnen, daß in den soeben genannten Bildern der dreißiger Jahre die Figuren ausnahmslos vor der Beziehungssetzung zu einer weiter ausgedehnten Fläche oder Ebene bewahrt sind.

Die reiche Komposition des Wiener Venusopfers, die ganz im Sinne der Louvre-Kirmes und noch vielmehr der St. Georgslandschaft zu analysieren ist, kann als eine der vollkommensten des Rubens gelten. Thematisch ist das Bild getragen von einer antikischen Zusammen-fassung von Natur und Religion. Doch gilt auch hier die Einschränkung, daß der Hauptvorzug eines solchen Bildes „die mit höchster künst-lerischer Formsinnlichkeit und Schaubarkeit gesättigte Formensprache" ist. Eine Gruppe von Bäumen, die mit reichen raphaelischen Blumen-guirlanden[157], Früchtekränzen und farbigen Tüchern behängt sind, bildet in der rechten Bildhälfte den Hintergrund für eine bacchantische Szene, in der sich wundersamerweise geflügelte Eroten, von liebestollen Sa-tyrn gehaschte Frauen, opfernde und dienende Gestalten in halb modi-scher, halb griechischer Gewandung mischen. Der Zug der Bewegung geht von rechts nach links über den Vordergrund der Bildbühne. Die Horizontlinie markiert die horizontale Bildmitte. Dicht neben der verti-kalen Bildmitte erhebt sich ein Baum mit breit ausladender Krone, die schon in ihrem unteren Teil vom Bildrande überschnitten wird. Dicht davor, also rechts neben der Mitte, steht auf einem mit zwei breiten Stufen untersetzten Rundsockel ein nacktes Weib in der Haltung einer schamhaften Venus. Sie ist der Mittelpunkt einer Opferszene. Drei Frauen dienen ihr unmittelbar durch Abtrocknen wie nach dem Bade, durch Vorhalten von Spiegel und Kamm. Ein loser Mantel fällt um die Schulter der Göttin. Rubens sagt in einem seiner Briefe, daß es schwierig und notwendig, aber wenig befolgt sei, beim Malen von Statuen dem toten Marmor Leben einzuhauchen. Hier hat er es buchstäblich getan. Kniend opfert eine Frau von matronenhafter Erscheinung Weihrauch in ein brennendes Kohlenbecken. Um sie herum tanzen geflügelte Eroten einen Reigen, von rechts laufen Frauen mit Tamburinen und symboli-schen Hermenfiguren herbei. Links zieht der Schwarm der Bacchanten aus dem Bilde hinaus, drei tanzende Paare, Satyrn und nackte Frauen in der Haltung dreier Paare der Louvrekirmes. Vor ihnen liegen auf dem Boden — ein malerisches Stilleben von symbolischer Bedeutung — eine griechische Schauspielermaske, Panflöte und Thyrsosstab und ein Korb mit Blumen und Äpfeln. Der Luftraum über der Szene ist be-völkert von fliegenden Eroten, die sich aus den Guirlanden Äpfel, die Sinnbilder der Liebe holen und lustig in den Zweigen herumklettern oder sich links an der Quelle erfrischen.

Hier erreicht Rubens die höchste Stufe in der Durchdringung ver-schiedener Bildräume und der stetigen Bewegung derselben zueinander.

Es ist die Stilstufe der St. Georgslandschaft. Der freie Raum in der Bildmitte und die Betonung der beiden Diagonalen sind die Hauptstützen des Aufbaues. Eine Diagonale verläuft von rechts unten nach links oben, beginnend mit der Bewegung der beiden in dunkelrot und schwarz gekleideten Frauen, dann sich fortsetzend mit den weiter hinten laufenden Frauen über den Oberkörper der den Spiegel haltenden Frau, den Leib der Venus, und endigend am Giebel des Tempels. Die Richtung von rechts nach links herrscht überhaupt in allen Bewegungen im Bilde vor. Dies ist nicht zufällig, sahen wir doch, daß in den meisten reifen Landschaften Kurvenläufe nach links hin zogen, und die Bildbeschwerung sich schließlich rechts verfestigte, auf der Seite, die für das Empfinden des Rubens offenbar sozusagen der Ausgangspunkt des Bildes ist. Verlöre doch das Wiener Venusfest, wie auch alle andern Landschaften des Rubens, bei einer Umkehrung von Rechts und Links ganz außerordentlich[158].

In sinnvollen Abständen finden sich inmitten des Reichtums an Bewegungen dekorativ betonte Ruhepunkte. Rechts vorne das küssende Erotenpaar neben schnäbelnden Tauben. In der Bildmitte die fast bewegungslose Göttin, links vorne das Stilleben und links hinten die Brunnengruppe über dem Wasserfall. Die Diagonale von links unten nach rechts oben beginnt bei dem Satyr, der seine Partnerin hochhält und mit dieser Stemmbewegung sozusagen den Zug der Bewegung auffängt. Sie setzt sich fort in der rechten Guirlande bis zur rechten oberen Bildecke, die besonders farblich betont ist durch die Glut der untergehenden Sonne.

Farben.

Die Veränderung der Palette in den Landschaftsbildern[159] rundet unsere Vorstellung von der reichen Entwicklung des Rubens sinngemäß ab. Der schlechte Zustand und die hohe Hängung der Flucht nach Ägypten im Louvre erschweren die Beurteilung der Farben. Doch ist Vorherrschen kühler Farben deutlich. Kaltes Blaugrün und silbergraue Töne bestimmen Wald und Landschaft. Die einzigen leuchtenden Farben sind das warme Rot in Marias Kleid und in Josephs Mantel, und das wirkungsvoll dagegen stehende Blau in Marias Mantel. Aus dem Hintergrunde schimmert vom Hirtenfeuer ein warmes Gelb herüber. Die Vorliebe für verschiedene Lichtwellen charakterisiert das Louvrebild als frühes Werk. Auch die Tenne in Windsor zeigt vorwiegend kalte Töne, im Vordergrunde tiefes Braun, wenig Blau und Rot in den Gewändern der Figuren.

Das flämische Farbschema, im Vordergrund Braun, im Mittelgrund Grün, im Hintergrund Blau bis Blaugrün, tritt in den beiden Frühgruppen deutlich und ungebrochen hervor. Die Farben der Landschaft mit dem Felsentor in Leningrad ordnen sich, wie ich aus einem Bericht

entnehme[160], völlig in den Charakter der ersten Frühgruppe ein. Eigenartig ist der Unterschied zwischen Tageslicht rechts und Mondlicht links im Bilde. Blaugrün charakterisiert als kalte Farbe die Baumkronen und Buschteile, feine Lichter an allen Zweigen bestimmen ihre linear-plastische Erscheinung, sie heben sich klar gegen die Umgebung ab. Wieder nur eine warme leuchtende Farbe: die rote Jacke des Fuhrmannes. Rote Beeren oder Blüten blitzen auf in dem vorn überhängenden Buschwerk des Felsens. Dies ist schon ein wichtiges Farbelement, das bis in die späte Zeit erhalten bleibt, in der mittleren Zeit aber am stärksten ausgebildet wird. Es entfaltet seine intensivste Wirkung zum Beispiel in der Regenbogenlandschaft der Wallace Collection oder im Madrider Bilde mit der Jagd von Meleager und Atalante. Späterhin verschimmern solche Stellen immer mehr im Farbcharakter des Ganzen.

Die Antwerpener Tenne zeigt im ganzen schon wärmeren Farbcharakter. Die Holzteile sind von warmem Hell- bis Dunkelbraun. Der Landschaftsausschnitt zeigt saftigeres Grün als die Flucht nach Ägypten. Das Farbenspiel der untergehenden Sonne bringt eine gewisse Lockerung des flämischen Schemas im Horizont. Als starke Lokalfarben treten Rot und Blau in den Gewändern auf. Hinten im Stalle sind zwei gesonderte Lichtquellen, in deren Schein ein Knecht und eine Magd Pferde und Kühe füttern. Stark herausgearbeitete Lichter und scharf gezeichnete Konturen geben allen Dingen hohe Plastizität. Die Binnenformen, zum Beispiel die breiten Rücken der Tiere, sind noch lange nicht so stark durchfärbt und mit Farbe modelliert, wie dies bei dem Vieh in den Polder- und Erntelandschaften der mittleren Zeit der Fall ist.

Die Farm bei Laeken bringt, entsprechend der landschaftlichen Ausweitung, größeren Reichtum der Abstufungen im klaren Blau des Himmels mit gelben Streifen und in der blaugrünen Horizontpartie. Auch im Vordergrund treten mehr Abstufungen von warmen braunen und gelben Tönen auf, Wald und Buschteile sind von saftigem Grün. Das rote Mieder der knienden Magd, ihr dunkelblauer Rock, dann Grün und Braun in den Röcken, und Grün im Mieder der stehenden Magd geben im Vordergrund die notwendigen leuchtenden Akzente durch Lokalfarben. Von Bild zu Bild fast steigert sich nun der Reichtum der Farben, zunächst wie sie innerhalb des flämischen Schemas ausbildbar sind. Im Gang zum Markte finden wir wieder im Vordergrunde die leuchtend plastischen Lokalfarben der Gewänder. Die Durchbildung der Atmosphäre ist in diesem Bilde besonders weit fortgeschritten. Eine graue Wolke durchzieht mit charakteristischen Regenstreifen den Himmel. Man spürt, mit welcher Sorgfalt der Maler die Natur beoachtet hat, freilich auch, daß er dann erst im Atelier das Ganze komponiert. Bei Rubens ist noch nichts von dem zu finden, was die Impressionisten später beim Malen im Freien entdeckten. Der Himmel schichtet sich

vom Grünblau des Horizontes über gelbe Streifen, mit wenig Blau dazwischen und viel grauen Wolkenmassen nach oben. Der Unterschied der Farbgebung gegenüber der Tenne zu Windsor ist groß, und man fühlt, daß eine Zeit der Entwicklung dazwischenliegt.

Die Londoner Landschaften mit dem Hirten am Bach und mit der Tränke zeigen völlige Gleichheit der Farben, wie wir dies auch von den Formen sehen. Das Aufblitzen roter und gelber Tupfen im Grün der Bäume, die sich nach links im Hirten am Bach gegen einen von der untergehenden Sonne geröteten und vergoldeten Himmel abheben, zeigt die Richtung an, in der sich nun der Farbcharakter anreichert. Warme Töne tauchen immer mehr in den Landschaften auf, und das Leuchten der Kostümfarben ist nicht mehr das einzige im Bilde. Die Erscheinung der untergehenden Sonne, eine Scheibe in Gelborange, ist von nun an ein immer häufigerer Farbfaktor der Bilder. Die Ausbildung der Abstufungen zwischen Gelb, Braun und Rot in den knorrigen Baumstämmen wird immer reicher. Die braunen Stellen an solchen Bäumen oder im Vordergrundsboden zeigen stets die gleiche Technik, es ist leicht oder stärker bis zum Tiefbraun überlasierter heller Malgrund. Es ist deutlich, wie Rubens so das flämische Farbschema in seiner einfachen Form überwindet. Doch ist es auch in den reifsten Erntelandschaften noch leise zu spüren. In den Bildern der dreißiger Jahre verschwindet es gänzlich. Der Waldbach in der Liechtensteingalerie zeigt ebenfalls warmen Gesamtcharakter. Braun und saftiges Grün, viel Gelb im Himmel und in den Erdpartien bestimmen das Bild. Die Farben in den Kleidern der Mägde stechen nicht so stark aus dem Bilde heraus wie wir dies in den ersten Bildern sahen. Eine Konzentration all dessen, was nun an Farbe errungen war, zeigt die Dresdener Wildschweinjagd. Ein neues Element ist der bis dahin unerhörte Reichtum der Lichtführung in der Gruppe der Treiber und Hunde und die weitgehende Modellierung mit Farbe in den Binnenformen. Im großen und ganzen besteht jedoch kein Unterschied zu den zeitlich kurz vorangehenden Bildern. Die noch völlig lokalfärbige Landschaft geht besonders mit dem Wiener Waldbach eng zusammen. Die Landschaft mit dem Mons Palatin, die Escorialandschaft in Salisbury, die Landschaft mit Philemon und Baucis und die Odysseelandschaft zeigen gewisse gemeinsame farbliche Eigenheiten, die uns hauptsächlich dazu bestimmt haben, die Bilder in einer Gruppe zusammenzufassen. Was in der Dresdener Landschaft deutlich erscheint, das Verblassen der Farben in größerer Entfernung, wobei dann Figuren in solchen Partien lediglich durch Intensivierung der Töne des umliegenden Grundes gegeben werden, das hat sich in den letztgenannten Bildern verstärkt.

Das Nebeneinander von kalten grünen Farben im Blattwerk, von warmem Rot und Braungelb in den Bodenpartien oder vorderen Gebüschstellen, von Grau und Gelb der Wolkenpartien bestimmen den

Charakter der Palatinlandschaft. Sie ist kein farblich sehr reiches Bild. Das Bild in Montpellier gibt als Kopie nach dem verschollenen größeren Exemplar einer Ruinenlandschaft eine gute Vorstellung der Farben, die nicht sehr verschieden von der Palatinlandschaft sind. Es zeigt aber einen wärmeren Gesamtton. Das verschollene Original ist sicher etwas später entstanden. Der Farbcharakter des Louvrebildes erinnert an die Flucht nach Ägypten, doch haben wir es der Verschiedenheit seiner Formen wegen von der Flucht nach Ägypten zeitlich abgerückt. Das Escorialbild in Salisbury ist besonders durch Grün bestimmt, sonst aber zeigt es einige fremde Töne, so Rosa in dem linken Horizontgebirge. Am ehesten läßt es sich in die Zeit zwischen 1619 und 1625 einordnen.

Besonders die Wiener Landschaft mit Philemon und Baucis zeigt mit den zuletzt erwähnten Bildern Ähnlichkeit der Farben durch das ausgesprochen bildbeherrschende Grün. In allen Bildteilen ist auffallend viel Rot zu finden. Das Spektrum des kleinen Regenbogens in dem Wasserfall links vorne schließt einen Teil des Farbenreichtums in sich, der dieses Bild auch über die Dresdener Jagd erhebt. Es ist erstaunlich und kaum beschreibbar, welcher Reichtum von Abstufungen aller Töne das Bild erfüllt. Gleichzeitig aber bleibt bestehen, daß der Gesamtcharakter auf Grün gestimmt ist. Im Himmel sind alle Witterungsfarben vereinigt: wenig Blau eines vom Gewitter gereinigten Himmels, besonders links am Bildrande, wo dieses Blau dann in die Horizontberge übergeht. Dann folgen nach rechts graue und schwärzliche Wolken. Hinten am Horizont bricht noch ein letzter Gewitterregen in Streifen nieder. Leuchtende Farben sind dann noch der leuchtende Mantel Jupiters, der blaue Merkurs, und einige bis dahin noch kaum vorhandenen Töne, nämlich auffallend rosa gefärbte Stellen; eine Farbe, die uns in der Gruppe der Bilder nach der St. Georgslandschaft noch besonders beschäftigen wird. Witterungsschilderungen sind in dieser frühen Zeit noch von mehr epischer Bedeutung. Abendstimmungen und Gewitter in den späten Bildern haben mehr Symbolcharakter. Die Farbbeschreibung von Ludwig Curtius zeigt die farbliche Übereinstimmung dieses Bildes mit der Wiener Landschaft mit Philemon und Baucis. Sie lautet: „Die Farbenskala ist einfach. Der hinterste Grund des Bildes ist durch jenes Gelb der Abendsonne bestimmt, das hinter den letzten Bäumen verglüht. Die Landschaft ist bläulich gehalten mit dem Vorherrschen von Grün (!) in Bäumen und Park, der Vordergrund braun. Aber stärker als die Farben an sich spricht der Kontrast von Schatten und Licht zwischen der hellen Ferne und dem schon mählich in Felsschlucht und Gehölz dunkelnden Vordergrunde. Aber hier oben leuchtet die Farbe auf, die Rubens so sehr liebte. Purpurrot ist das Gewand der linken Magd am Wagen. Rotes Sattelzeug tragen die Esel. In einen roten Mantel ist Nausikaa gehüllt, und, da Odysseus keinen solchen tragen kann, schimmern doch rote Beeren im Gesträuch hinter ihm. Das ist

für Rubens die Farbe des Lebens und der Liebe. Sich durch sie mit der irdischen Welt zu einigen, trägt auch Zeus über den Wolken sie in seinem Mantel."

So schildert Curtius Farben, die keine anderen sind als die der Wiener Landschaft. Mit allen Anknüpfungen an Vorhergehendes, besonders Vorliebe für Grün.

Die Farbskala der Berliner Aeneaslandschaft ist zwar deutlich von der Wiener und Florentiner Landschaft unterscheidbar, und doch verbinden gewisse Züge die drei Bilder. Jenes saftige Grün, das sich über die bewachsenen Stellen des Felsberges breitet, wäre in der vorhandenen Akzentuierung und bildbestimmenden Rolle in den dreißiger Jahren oder um 1630 nicht mehr denkbar. Es paßt nur an das Ende unserer zweiten Frühgruppe oder den Anfang der mittleren Gruppe.

Das Einfließen von rostbraunen Tönen, bis rot und rosa abgewandelt, besonders in den beschatteten vorderen und mittleren Bildteilen, ist aber ein Element, das uns bisher noch nicht begegnete, und das eine weitere Bereicherung und Verfeinerung des Farbgeschmackes begleitet. Das Blaugrün des Horizontes und dunkles tiefes Braun im Vordergrunde binden dieses Bild noch in die Zeit kurz vor der Kirmes im Louvre ein.

Die Kirmes im Louvre zeigt denselben Reichtum wie an Formen auch an Farben. Zunächst ist ein Vorherrschen, wenn auch kein Beherrschen von grünen Tönen wichtig im Zusammenhang mit den vorgehenden Bildern. Daneben treten aber nun sehr viel warme Farben in den Kostümen und in den Bodenteilen bis zum Horizont auf. Rot und Grün herrschen vor in den Kostümen. Die Farben der untergehenden Sonne, Rosa und Gelbrot, erfüllen die Horizontpartie rechts. Die relativ noch sehr starke Lokalfärbigkeit hat uns mit veranlaßt, das Bild entgegen der sonst herrschenden Anschauung so früh anzusetzen. Jene rosa Töne, von denen wir schon sprachen, spielen eine bedeutende Rolle im Bilde. Und zwar überwiegen sie im Himmel und den ferneren Teilen der Ebene. Außer der Lokalfärbigkeit erweist aber auch eine gewisse Plastizität der Formen den Abstand von den Bildern der dreißiger Jahre. Noch kann man nicht von einer völligen Einheit der Farbe sprechen. Diese ist erst später, besonders in der Landschaft mit der Jagd von Meleager und Atalante und dem Londoner flötenden Hirten am Abend eine vollkommene. Die Gleichheit der Formen und der Landschaftsgesinnung in den Ernteszenen der beiden Landschaften im Pitti und in der Wallace Collection läßt die zeitliche Nebeneinanderordnung der beiden Bilder gerechtfertigt erscheinen.

Das Londoner Bild unterscheidet sich durch einen warmen, goldenen Gesamtton von allen vorgehenden Bildern. Einzelne Stellen, wie die Gruppe der Enten rechts in der Bildecke, die farbliche Binnenmodellierung auf den breiten Rücken der Kühe, sind neben solchen Stellen im Münchener Polder das Reifste, was uns Rubens auf der Höhe seines

Könnens in der mittleren Zeit von 1625—30 gegeben hat. Die Pünktelung in den hell beleuchteten Baumkronen des Waldes auf der rechten Seite ist, als technische Einzelheit charakteristisch, ungewöhnlich reich angewendet. Was hier Rubens an Naturbeobachtung zeigt, wird an vorhandenen zeichnerischen Studien für die Kühe deutlich. Sie verrät sich auch an Teilen, wie am Rande des Kornfeldes links, wo das gelbe Getreide von Mohnblumen wie von roten Funken durchsetzt ist. Das flämische Farbschema tritt nur noch äußerst verfeinert auf. Die Blumen und die roten Kleider der Bäuerinnen bringen neben dem Weiß und Braun des Geflügels die lebhaftesten Töne des Vordergrundes. Die kühleren Farben der Wolken, Grau, Violett und Rosa, werden wirksam unterbrochen durch die Regenbogenfarben. Vergleicht man das Münchener Bild mit dem Londoner Original, so fallen wie schon beim Formvergleich, auch farbliche Schwächen des ersteren auf. Zeichnung und Modellierung mit Farben sind im Londoner Bilde vollkommen, das Münchener verrät die Abhängigkeit der Kopie.

Von einer Tonigkeit der Bilder können wir erst jetzt, in der mittleren Gruppe, sprechen. Die Münchener Landschaft mit der Kuhherde, deren Formensprache sehr entwickelt ist, zeigt noch eine gewisse Linearität und Plastizität der Formen. Dies trifft besonders für die Staffagefiguren zu, deren teilweise Lokalfärbigkeit vollends dazu beiträgt, das Bild noch in die zwanziger Jahre zu setzen. Den Gesamteindruck bestimmen viel saftige, dunkelgrüne Töne. Leuchtendes Blau und Rot in den Kleidern der Figuren geben im Vordergrunde kräftige Akzente. Herbstliche Farben leuchten in Baum- und Buschwerk. Das letztere durchblitzen häufig rote Funken von Beeren oder Blüten. Alle Gründe sind durchleuchtet. Auch die Waldpartien. Alle Farben zeigen eine einheitliche Kraft, doch hat das Bild nicht jenen goldenen Gesamtton, der für die späteren Bilder häufig charakteristisch ist. Zu welchem Grade der Farbimprovisation vorgedrungen wird, zeigt besonders deutlich die nachträglich aufgemalte pissende Kuh rechts im Mittelgrunde. Das Tier ist aus den braunen und grünen Tönen des anstoßenden Grundes lediglich durch Variation der Helligkeiten herausgeholt. Doch geschieht dies mit einer viel größeren Freiheit und Meisterschaft, als sie solche Partien in der Dresdener Jagd oder der Palatinlandschaft aufweisen.

Die Landschaft mit dem Regenbogen im Louvre zeigt, wie wir sahen, entwickelteren Formcharakter als das Exemplar in der Eremitage. Das Bild zeigt eine deutliche Aufhellung von den Vordergrundstönen in Braun, nach links zu den weißgelben Schafen im Mittelgrunde. Der Weg im hinteren linken Wäldchen zeigt, ebenso die aus dem venezianischen Stich übernommene Häusergruppe, ganz stark die uns schon bekannten rosa Töne als Anstrahlung von der links hinten untergehenden Sonne. Die Waldteile hellen sich von einem dunklen Braungrün im Vordergrunde zu dunkel saftigem Grün im hinteren Wäldchen auf. Im

Mittelgrunde spielen herbstliche Farben. Die Bäumchen links von der Wasserfläche hinten sind in kaltem Blaugrün gegeben, die Wasserfläche selbst in Hellblau bis Weißgrau. Die im Schatten liegenden Häuser zeigen graugrüne Töne, die in die Farben der Wasserfläche übergehen. Auch auf der rechten Bildseite vollzieht sich eine solche Aufhellung von warmem Braun im Vordergrunde zu grünen Tönen im Mittelgrunde. Die Bergabhänge sind gelb und rosa angestrahlt. Der ganz rechts ansteigende Berg ist in Blau gegeben. Über ihm liegt graues Gewölk, das nach links in den Himmel in gelbe Streifen übergeht. Die Kleider der Figuren vorne sind blau und rot und treten nicht sehr hervor. Im Farbcharakter dieses Bildes zeigt sich deutlich die Wandlung gegenüber der goldenen Tonigkeit der Erntebilder der mittleren Zeit durch die Aufnahme kühlerer Farben, besonders aber von Rosa. Eine eingehende Beschreibung der Landschaft mit dem heiligen Georg kann leider nicht gegeben werden, da das Bild nur in der hohen Hängung in der Königlichen Sammlung zu London gesehen wurde. Sicher zeigt es Anklänge an die Landschaft mit dem Regenbogen im Louvre, besonders aber an das Madrider Bild mit der kalydonischen Jagd. Die Wipfel der linken Baumgruppe zeigen ein eigentümliches, kaltes Blaugrün, das in der linken oberen Ecke des Madrider Bildes — dort heben sich die Wipfel in ebensolchen Farben gegen den Abendhimmel ab — genau so wiederkehrt und das in der frühen Zeit nicht anzutreffen ist. Der Farbcharakter des Madrider Bildes wird durch ein starkes Helldunkel bestimmt. Das Grün der Waldpartien ist sehr tief, vielleicht etwas nachgedunkelt. Links am Horizonte, in der Lichtfülle der untergehenden Sonne, verschwimmen die Formen in Schwarz und Dunkelbraun, in Rot, Gelb und Rosa. Die Sonnenscheibe selbst ist in ihrem gelben Hof von einer dunkelbraunen Weide überschnitten. Von diesem Lichtzentrum aus werden nach rechts ins Bild hinein viele Stellen rosa erleuchtet. Links oben in der Bildecke erscheinen in den gegen den Himmel abgehobenen Wipfeln und Zweigen jene kalten, grünblauen Töne, die von seltsamer Wirkung sind. Solchen begegnen wir außer in der St. Georgslandschaft noch in dem Sonnenuntergang in Haarlemer Privatbesitz. Im Madrider Bilde glühen in den Sträuchern und Farnen rote Funken und herbstliche Blätter. Atalante trägt einen roten Mantel über weißem Untergewand, die Jägerin ein rötlich-violett (!) changierendes Gewand. Meleager steht in einem dunkelvioletten Mantel vor saftig grünem Buschwerk mit roten Blättern und Früchten. Es ist deutlich, wie sehr kalte Töne, rosa, violett und selbst ein Changieren der Farben, nun stark hervortreten. Man vergleiche zurückschauend diese Palette mit der Münchener Kuhherde oder gar mit der Landschaft mit Philemon und Baucis!

Die Landschaft mit dem Schlosse Steen und einem Entenjäger zeigt große Übereinstimmung der Farben mit dem Madrider Waldbilde. Als Darstellung des Sonnenaufgangs weist das Londoner Bild vorwiegend

goldene und silbrige atmosphärische Töne auf. Das Aufblitzen von Wasserspritzern, die die Räder des Wagens und die Hufe der Pferde aufwerfen, das Schimmern der Luft über dem fernen Schloßbau und in der Ebene rechts sind Verfeinerungen, die dem Bilde eine größere Reife verleihen, als wir sie in den Erntelandschaften des Pitti und der Wallace Collection sehen. Die Landschaft mit der Kuhherde in Berlin zeigt größere Durchlichtung und reifere Formen als die motivisch sehr verwandte frühere Fassung des Themas in München. Die Plastizität der Figuren dort und die ihr entsprechende Modellierung durch Farbe ist hier einer stärkeren Durchfärbung und Auflösung gewichen. Man vergleiche zum Beispiel den Baumknorren im Münchener Bilde rechts vorne und den ersten rechten Baum im Berliner Bilde, so wird der Stilunterschied und die verschiedene Behandlung der Farben deutlich.

Das Bild mit dem flötenden Hirten am Abend in der National Gallery ist in seiner Kleinheit eine farbige Kostbarkeit. Das Bildchen zeigt einen sehr großen Reichtum an Farben, die bestimmend durchsetzt sind von Rosa und Rot. Die leicht wellige Landschaft leuchtet in allen Farben, besonders in warmen Tönen, vergoldet von der untergehenden Sonne. Herbstliche Töne schmücken die Bäume. So ein Wipfel ist ein einziges Schimmern von Rot und Rotbraun mit verschwindend wenig Grün.

Das Louvrebild mit den Holzfällern ist weniger reich an Farben. Dafür in wenigen Tönen durch seine neblige Morgenatmosphäre besonders fein gestimmt. Über der ganzen Landschaft liegt ein silbrig grauer Nebel, durch den ein glühender Sonnenball hindurchschimmert.

Die Gewitterlandschaft in Haarlem läßt die frühere Ansetzung der Odysseelandschaft und auch der Aeneaslandschaft erst verstehen. Hier ist nichts von dem dort so wichtigen Grün oder den eigenartigen Farben der Aeneaslandschaft zu finden. Alles ist durch Braun und schwärzliche Töne bestimmt. Gelegentlich dazwischen dunkles Grün. Schwarz-weiß-Wirkungen sind besonders im Hintergrunde benutzt.

Stark auf Braun ist die Mondscheinlandschaft in Londoner Privatbesitz abgestimmt. Das Blau des Himmels und die weiße Mondscheibe spiegeln sich im Wasser. Um das Spiegelbild des Mondes herum[161] schimmert das Wasser blau und gelb.

Der Wiener Schloßpark zeigt jenes Rosa, von dem wir sprachen, als bildbeherrschenden Ton. Im Vordergrund klingen kräftige warme Töne. Das ganze Bild ist sehr hell und duftig gemalt, es wirkt vorwiegend durch seine kühlen Farben. In den Kostümen wechseln kontrastreich von links nach rechts schwarze und weiße Seide, dann folgen Hellblau und Rosa, schließlich Rosa und Schwarz. Deutlich ist also ein Vorherrschen von kühlen, besonders rosa Tönen, neben ausgesprochenen Schwarz-weiß-Wirkungen. Der grünlich silbrige Schimmer des Wassers, die rosa und grünen Töne der Architektur ergänzen diese Farbkompo-

sition, die wir erst nach der Betrachtung der vorbesprochenen Bilder verstehen können.

Einen wahren Triumph feiert dieses Rosa in der Landschaft mit dem Sonnenuntergang im Louvre. Schon die Übereinstimmung des Farbcharakters und der Maltechnik mit der spätesten Bildergruppe, darunter besonders mit dem Londoner flötenden Hirten am Abend, sichert die Eigenhändigkeit des Bildes. Denn so wie hier Goldgelb, Rot, Braun und Grün mit einem rosa Gesamtton verwoben werden, das ist des Rubens eigene Hand und die uns wohlbekannte Palette. Eine detaillierte Farbbeschreibung dieses Bildes zu geben, würde kein Wortschatz ausreichen. Wir möchten die Landschaft zeitlich nach dem Bildchen der National Gallery ansetzen, denn es zeigt dessen Elemente in gesteigerter Potenz. In diese Gruppe gehört durch seine Maltechnik und seinen starken Gehalt an rosa Tönen der Madrider Bauerntanz.

Die Hirschjagdskizze zu Antwerpen, wie auch die Skizze zu Cefalos und Prokris in Madrid, sind nur leicht in Braun und verschwindend wenig anderen Farben auf den hellen Malgrund skizziert.

Die Farben der Turnierlandschaft im Louvre und des Bildchens mit derselben Landschaft in Berlin unterscheiden sich ebensowenig wie die Formen. Es herrscht nicht der Reichtum der Töne wie im Sonnenuntergang des Louvre. Man bemerkt die Konzentration auf ganz wenig warme Farben. So im Berliner Bildchen auf herbstliches Braun im Boden, in Busch- und Baumwerk bis in die Bildtiefe hinein. Das helle Blau des Himmels spiegelt sich im Wasser und geht hinten in den Horizont über.

Durch ihr Helldunkel fällt besonders die Berliner Landschaft mit dem Galgen auf. Schwarzbraun, tiefes Grünblau, und im Himmel schwärzliches Graublau sind die vorherrschenden Farben. Das Turnier im Louvre ist leider in sehr schlechtem Zustande, das heißt, sehr verschmiert. Dies erschwert den Vergleich mit dem Berliner und dem Oxforder Bildchen. Nur die gleichzeitige Ausstellung der drei Exemplare wird eine endgültige Entscheidung über die Unterschiede der drei Bilder ermöglichen. An Qualität und Intimität scheint das Berliner Bild die beiden anderen Exemplare zu überragen.

Durch die Wärme und den Reichtum seiner Töne zeichnet sich der Sonnenuntergang in Haarlem aus. Viel Braun, dünn auf die Untermalung aufgetragen, bestimmt in allen Teilen das Bild. Links in den Bäumen finden wir jene grünen und grünblauen Töne wieder, die wir aus dem Madrider Bilde kennen. Rechts flutet alles im roten Licht der durch die Bäume blitzenden Sonne. Dazwischen ist wenig Grün und viel herbstliches Braun. Gelblich fahl ist der linke Horizontstreifen. Der Fuhrmann im roten Hemd hebt sich in dieser Farbenglut nicht besonders ab. Die erste Anlage einer der Haarlemer ähnlichen, gleichzeitigen, nur verbreiterten Komposition befindet sich im Depot der National Gallery[162]. Das Bild ist als Grisaille auf eine helle Untermalung

skizzierend angelegt, doch mit soviel Freiheit und Sicherheit, daß wir es für eigenhändig halten.

Schlußwort.

Die Schönheit der Landschaften des größten Malers, den Flandern je hervorgebracht hat, spottet im Grunde jeglichem Versuche der Beschreibung. Die kunstgeschichtliche Betrachtung ist aber der beste Schlüssel zu ihrem Verständnis. Was am lebendigsten aus diesen Bildern spricht, die nicht allein zum kostbarsten Gut der europäischen Malerei gehören, sondern die vor allem laute Verkünder flämischen Lebensbewußtseins sind, das drückt ein Dichter, Guido Gezelle, als ein dem Maler ebenbürtig künstlerisch Schaffender besser aus mit den Worten eines Gedichtes

Des Vlamen Wort.

Des Vlamen Wort ist wundergut
Für den, der keinen Zwang ihm tut
Und läßt es ruhn im Herzen, wo
Es schlief, unmündig lebensfroh;
Bis es dann wacker, frei und frank
Zum Mund ausgeht den freien Gang.
Welch farbenprächtig Tongewühl,
Welch seelverrückend Sinnenspiel,
O Vlamenrede tust du kund,
Streust du das All voll Leben und
Voll Schönsein unaussprechlich, das
Gleich Wolken Weihrauchs wallt
Aus süßem Weihrauchfaß.

Verdeutscht von R. A. Schröder.

Anmerkungen.

1 Vgl. J. F. M. Michel, Rubens, sa vie, son oeuvre et son temps Paris 1900 p. 525.

2 E. Kieser, Die Rubenslandschaft, München 1925, Dissertation, und ders. Verf., Tizians und Spaniens Einwirkungen auf die späteren Landschaften des P. P. Rubens, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst Bd. VIII, 1931.

3 Charles Sterling, Les paysages de Rubens, Travaux des étudiants du Groupe d'Histoire de l'Art etc. de la Sorbonne, Paris 1928.

4 In den von Denucé veröffentlichten Inventaren von Kunstsammlungen Antwerpens im 16. und 17. Jahrhundert (J. Denucé, Quellen zur Geschichte der flämischen Kunst, I. Die Kunstausfuhr Antwerpens im 17. Jahrhundert, II. Inventare von Kunstsammlungen Antwerpens im 16. und 17. Jahrhundert, Antwerpen 1927) finden sich zahlreiche Erwähnungen von Landschaftsgemälden des Rubens. Ein Überblick vermittle die wichtigsten (Bd. II.):
Inventar Nr. 27. Nachlaß Herman de Neyt. Oktober 1642. Een stuck van Octavi ende Breugel ende van Rubens erst geschildert, met buytenlyst, wesende den berch parnassus. get. Nr. 362.
Inventar Nr. 29. Nachlaß Sara Schut. 1644.
p. 116. Een Lantschapken van Wouters naer Rubens.
Een ruine van Wouters naer Rubens.
Inventar Nr. 38. Nachlaß Viktor Wolfoet. Oktober 1652.
p. 145. Een Vluchtinge naer Egipten, gedaen naer Rubens, op panneel in lyste.
p. 148. Een boerenschuere op s'winters na Rubens, op panneel in lyste.
Inventar 41. Nachlaß Jeremias Wildens. Dezember 1653.
p. 155. Een groote boerenbruyloft met een dobbel swertte lyst, geschildert van myn heer Rubbens Nr. 12.
Een Lantschap wesende een verkensjacht, naer Rubbens, Nr. 18.
p. 156 een schildereye wesende een Seetempest van myn heer Rubbens, Nr. 69.
p. 157. Een weerlichtken naer Rubbens sonder lyst, Nr. 135.
Een pan ende seringa van Rubbens het lantschap van den ouden Wildens, Nr. 139.
p. 159. Een Seestorm naer Rubbens, Nr. 187.
p. 161 een hoffpoort van myn heer Rubbens, Nr. 274.
Eenen Sinte Jeronimus in lantschap naer Rubbens, Nr. 296.
Een lantschap naer Rubbens, Nr. 297.
p. 162. Een Herder ende Herderinne naer Rubbens, Nr. 331.
Een groote Boerenkermisse naer Rubbens, Nr. 338. (Das Motiv ist in den Inventaren öfters erwähnt.)
p. 163. Een lantschap Cadis (!) naer Rubbens, Nr. 339.
p. 164. Een lantschap met eenen Wagen naer Rubbens, Nr. 476.
p. 166. Een lantschapken van Rubens, Nr. 530.
Een Weerlichtken van Rubens (!) 531.
Een seevaert van Rubens (!) Nr. 531.
Een lantschap de figuren naer Rubens, Nr. 557.
p. 167. Een lantschapken naer Rubens, Nr. 569.
p. 168. Een lantschapken wesende een schetsken naer Rubens, Nr. 607.
Een lantschap naer Rubens, Nr. 639.

p. 169. Een lantschapken naer Rubens, Nr. 679.
Een lantschapken naer Rubens, Nr. 691.
Inventar 70. Nachlaß Catharina Dey, 1663.
p. 239. Een lantschap copye naer Rubens.
Inventar 93. Nachlaß Erasmus Quellinus. Nov. 1678.
p. 274. d'Ontschaking van Proserpina van Petro Paulo Rubens.
p. 275. Een lantschapken naer Rubens.
p. 281. Een lantschapken naer dicebatur Rubbens.
Parnassusberch, rouw geschetst, Rubbens.
p. 289. Wercklieden Betalinge, van d'heer Rubbens de soldaten beklimmen t'hofken, van Rubbens.
Inventar 101. Besitz Alexander Voet. 1685.
p. 314. Item een cleyn lantschapken van Bril, met een kindeken op een perdeken, van Rubbens, op Papier geschildert.
Item een lantschapken van Rubbens daer een waegentjen in compt met twee figurkens, rouw geschildert.
Item een stuck lantschap van Romelus ende Remus met twee naekte mans in geschildert.
Item noch twee platen, dobbel, bladers, lantschappen naer Rubbens.
Item 1689, p. 322. Een lantschapken van Rubbens.
Inventar 108. Nachlaß Joannes Philippus Happaert. 1686.
p. 333. Item een lantschapken, van myn heer Rubbens.
Item een ander schildereye, lantschap, van myn heer Rubbens, met een wagenken. Item een ander lantschapken, opcomende sonne (!) van myn heer Rubbens.
Item een schildereye, lantschap, Spaens gesicht (!) van myn heer Rubbens.
Item een schildereye, lantschap, van myn heer Rubbens.
Item eenen ysganck, van myn heer Rubbens.
p. 336. Item vyf teeckeningen van myn heer Rubens, lantschap. Item een teeckenings van Rubens lantschap.
p. 338. Item een schildereye, lantschap, copye naer Rubbens.
Inventar 119. Nachlaß Sebastian Leerse. November 1691.
p. 366. Een lantschap van Breugel, gestoffert van Rubens, in swerte lyste, uytbeeldende Ons Heer met twee Apostelen gaende naer Emmaus.
Inventar 122. Guilleaume Potteau. Nachlaß. August 1692.
p. 369. Het Escurial van Madrid (!) op Pinneel geschildert.
Inventar 129. Nachlaß Jan Baptista van Zoom, April 1699.
p. 377. Item een schildereye, schouwstuck, van Rubens, Tempest in Zee met figuren (!)

Wir finden manches Interessante. Zweimal ist ein Parnaß von Rubens erwähnt. Kopien nach Rubens sind zahlreich. Als Kopie von Wouters ist eine Ruine erwähnt, vielleicht handelt es sich um eine Kopie nach der Palatinlandschaft. Eine Bauernscheuer im Winter, sicherlich das Thema des Bildes in Windsor. Die Kopie einer Wildschweinjagd kann sich von dem Dresdener Bilde, oder der Madrider Waldlandschaft herleiten. Ein Seesturm, und eine Seefahrt, ein Eisgang und schließlich noch ein Seesturm mit Figuren zeigen uns die Häufigkeit dieses Themas, und daß die uns erhaltenen Sturm- oder Gewitterlandschaften kaum alle ehemals vorhandenen sind. Man pflegt einen Stich nach van Aertvelt, Schiffe im Sturm, in den Kabinetten unter Rubens zu legen. (Basan 21.) Doch gibt das Blatt keine Anhaltspunkte zur Erkennung eines uns von Rubens bekannten Stiles. Rooses erwähnt (Nr. 1207) „une mer" aus dem Nachlaß verkauft. Leider ist das Bild nicht zu identifizieren. Ein heiliger Hieronymus in Landschaft könnte die Komposition sein, die Rubens nach Tizian zeichnete. Eine Ansicht des spanischen Hafens Cadix, eine spanische Ansicht, und eine Escoriallandschaft sind uns be-

sonders wichtig als Landschaftsportraits. Zweimal ist ein Wetterleuchten erwähnt, vielleicht beziehen sich diese Angaben auf die Gewitterlandschaften in Hamburger Privatbesitz und in Haarlem (vgl. G. Glück im Belvedere 1929 p. 169 Anm. 1). Eine Landschaft mit einem Wagen, nach Rubens, versichert uns dieses Motiv für die Zuschreibungen und gesicherten Bilder. Zahlreich sind die Erwähnungen von Landschaften mit Figuren von Rubens. Das Zitat „aufkommende Sonne" erweist, daß wir Sonnenauf- und Untergang in den Landschaften unterscheiden müssen. Eine Landschaft mit Jesus und den Jüngern auf dem Wege nach Emmaus ist der richtige Kern der Fehlzuschreibung eines im Mai 1886 (?) in London versteigerten Bildes dieses Themas. Eine Phototypie danach befindet sich in der Bibliothek des Print Rooms in London, Inv.Nr. 1921/9/14/173, Sale Ed. von Niesewandt. Im ersten Band der flämischen Forschungen von Denucé über die Kunstausfuhr Antwerpens durch die Familie Forchoudt finden wir weitere Erwähnungen von Landschaften. Aus dem Jahre 1652 sind erwähnt: Ein Sturm in der Nacht nach Rubens, und ein „bruyn lantschap" nach Rubens. Aus dem Jahre 1671 ist eine Landschaft von Verhulst erwähnt, es wird der Maler der Escoriallandschaft in Salisbury sein. Ferner finden wir zahlreiche „Landschaften mit Figuren" von Rubens verzeichnet.

Im Nachlaß des Rubens ist eine Reihe von nicht näher bestimmbaren Landschaften erwähnt. (Smith 111, 112, 133—136, 150, 171—173.) In den von Bredius veröffentlichten Nachlaßinventaren finden wir folgende Angaben über Landschaftsgemälde des Rubens: Bd. 3, p. 741, Nachlaß des Jacob de Wit vom 27. November 1754, Nr. 7, een uytvoerig lantschap (Rubens) (f. 195 — an Schutte). Eigentum des Kunsthändlers Gerard Uylenburgh, Katalog von Schildereyen, een lantschappie van Rubens. Nachlaß des Jan Joostensz van der Vaek und seiner Frau Clara Matheusd in Amsterdam, letztere war die Witwe des Malers Alexander Keirincx, 12. Januar 1868, een lantschap van Rubbens. Viele dieser Erwähnungen geben uns nicht einmal den Titel des Bildes, und nur selten wird es durch Erforschung der Herkunft uns heute bekannter Landschaften gelingen, wie bei mehreren im Nachlaß des Rubens erwähnten Bildern schon geschehen ist, Bilder mit Inventarangaben zu identifizieren, da uns ja stets die Maßangaben fehlen.

Eine Reihe der Angaben über Landschaften in den Katalogen von Smith und Rooses beziehen sich, ohne daß die beiden Autoren dies angeben, nur auf Stiche, deshalb sind im folgenden die betreffenden Nummern mit den in Frage kommenden Stichen zusammen besprochen. Es sind zunächst die von à Bolswert gestochenen Blätter (die genaue Beschreibung findet sich an den angegebenen Stellen):

Smith 1202	Rooses 1183	V. S. 53,9	
1203	1188	53,13	
1210	1191	53,16	1. Zustand
1210	1191	53,16	1. Kopie
1210	1199 c	53,16	2. Kopie
1211	1186	53,11	

Diese Blätter wirken wie Ausschnitte aus den Hintergründen der Erntelandschaften. Es existieren fast in jedem Falle Kopien mit Zufügungen meist von Figuren, wie Bauern u. ä. Keines der Blätter geht auf ein Landschaftsgemälde zurück. Die folgenden Blätter tragen zwar alle die Signatur Rubens pinxit, geben aber gleichfalls keine Originalkompositionen des Rubens wieder, Smith 1196 Rooses 1197 V. S. 54,3 ist durch seinen Stil, der ganz anklingt an den Stich
Smith 1218 B. 48,3 sign. L. v. Uden invenit pinxit et fecit als Werk des van Uden kenntlich.

Das Blatt
Smith 1197 Rooses 1199 b V. S. 57, Coelmans sculpsit, ist schon von Rooses als von schlechter Qualität erkannt worden. Der Stich
Smith 1200 Rooses 1199 d V. S. 59, Dansaert sculpsit, gibt keine Komposition des Rubens wieder. Nicht bekannt geworden sind dem Verf. die Blätter
Rooses 1199 f V. S. 62 und
Smith 1199 Rooses 1200 b.
Ein Stich im Londoner Britischen Museum, Zentner sculpsit, P. P. Rubens pinxit, in einem Reproduktionsdruck modernen Datums vorliegend, dürfte Rubens'sche Motive nur in weitgehender Entstellung enthalten. Das Blatt zeigt rechts auf einer Anhöhe eine verwachsene Ruine, halb rechts den kleinen Wasserfall eines von links kommenden Baches. Links gehen ein Mann und eine Frau, beide mit Körben beladen. Eine Radierung von L. Linning im Prentencabinet zu Amsterdam ist gleichfalls Rubens fremd. Das dargestellte Motiv ähnelt dem umgestürzten Wagen auf dem Udenstich
Smith 1218 B. 48, III.
Das Blatt
Smith 1216 Rooses 1195 V. S. 54,1 ist mit dem Monogramm des van Uden bezeichnet und mit Recht von Bartsch unter van Uden Nr. 56 aufgeführt. Es zeigt eine Landschaft mit einer Einsiedelei an einem Teich, im Vordergrund sechs Staffagefiguren. Ein Bild derselben Komposition war in der Ausstellung flämischer Landschaft in Brüssel 1926 unter Nr. 324 mit einem Pendant als Werk des van Uden ausgestellt. Ein interessantes Blatt liegt im Amsterdamer Prentencabinet (Inventar Nr. 3392 21 F 33). Es trägt die Bezeichnung Rubens pinxit und figuriert als Blatt 61, Galérie de Mr. Massias, in dem Buche Annales du Musée et le l'école des Beaux Arts, Seconde Collection Partie Ancienne, Galérie de Mr. Massias Catalogue figurée et rédigés par C. P. Laudon Paris Imprimerie de Chaignieu 1815. Es handelt sich um die Reproduktion eines Gemäldes auf Holz, nach den Angaben des Stiches: Hauteur 2 pieds 1 p., Largeur 3 pieds 1 p. Auf einem Wege am Waldrande wird von Hirten zu Pferd und zu Fuß eine Viehherde aus dem Hintergrunde in Richtung auf den Beschauer nach links an eine Tränke oder durch eine Furt getrieben. Das Motiv erinnert an die venezianischen Stiche, aus denen wir derartige Darstellungen in den Landschaften des Rubens ableiten möchten, und könnte insofern eine Komposition des Rubens wiedergeben, um so mehr, als die Qualität der Komposition nicht schlecht ist. Weit näher steht Rubens eine zweimal, von A. Cardon und von R. J. Le Charpentier gestochene Komposition, Abb. 3 (offenbar handelt es sich um Antoine Cardon, geb. in Brüssel 1739, gest. das. 1822, und um René Jaques Le Charpentier, geb. in Caen 1733, gest. in Paris 1770),
Rooses 1199 e V. S. 60/61.
Das Blatt gibt laut Aufschrift ein Gemälde in der Sammlung des Comte de Cobenzl wieder, in der gleichen Größe wie das Gemälde. Das sind, nach dem Exemplar Charpentier im Cabinet zu Brüssel 25,9/41,7 cm, und nach dem Exemplar Cardon im Amsterdamer Prentencabinet 25,3/40,5 cm. Qualität, Komposition und Stil sind dem Gang zum Markte in Windsor nahe bezw. ähnlich. Bilder wie dieses müssen die Hauptquelle für van Udens Stil gewesen sein. Eine andere interessante Komposition wurde in Rubens Kla. Ku. 1905, T. 462, als Schulwerk abgebildet (Smith 847). Das Bild steht zeitlich früher, als der Markt in Windsor, und hat keine Verwandtschaft mit Rubens. Wohl aber kann es sich um ein Frühwerk des Kerstiaen de Keuninck handeln. Als letztes Blatt sei
Smith 1201 Rooses 1199 a V. S. 56, Major nach Rubens erwähnt. Das Blatt zeigt nach der Beischrift dieselbe Größe wie das Original, das

sind (Cabinet Brüssel und Amsterdam) 2 pied 1 pouce et ¼ de Largeur sur 1 pied 5 pouce et ½ de Hauteur. Das Blatt selbst mißt 25, 4/35, 85 cm. Es erlaubt bei großer Ähnlichkeit des Landschaftstyps, besonders des linken hinteren Teils mit Rubens'schen Kompositionen, keinen festen Schluß auf ein Original. Das Blatt hat den Titel Vue de Flandre. Von rechts vorne zieht sich ein Weg nach links zum Mittelgrunde, vorbei an einem riesigen in der Bildmitte stehenden Baume, nach rechts blickt man über einen Bach mit kleinen Wasserfällen in den Wald hinein. Links öffnet sich ein weites, flaches Land. Auf dem Wege sind als Staffage vorne ein Schafhirt mit seiner Herde, weiter hinten zwei Reiter. Der Stil der Landschaft erinnert am ehesten noch an den des Alexander Keirincx um 1630. Von Rubens'scher Formengebung ist eigentlich mit Sicherheit nichts erkennbar. Doch wird man das Blatt im Auge behalten müssen, da es bei der späten Entstehung (wahrscheinlich handelt es sich um den Reproduktionsstecher Thomas Major, London 1714—1799) vielleicht mehr vom Stil des Stechers bekommen hat, als von dem des Rubens. Offenbar ein Zugeständnis an den Publikumsgeschmack sind die in Stichkopien zahlreichen Zufügungen von alltäglichen oder biblischen Staffagefiguren. So ist der Stich des à Bolswert nach der Londoner Mondscheinlandschaft mit der Flucht nach Ägypten staffiert worden. Und zwar unter Verwendung der Gruppe aus den frühen Bildern im Louvre und in Kassel. Die natürliche Erscheinung der Gruppe in einer ursprünglich nicht zu ihr bestimmten Umgebung charakterisiert ihre Lebendigkeit. Eine Kopie des Bolswertstiches nach der Leningrader Hohlwegland-schaft zeigt die Geschichte von Elias und den Kindern. Die Figuren stehen im Vordergrunde und verändern durch ihre Größe den ganzen Raum. Eine Kopie des Stiches nach der spanischen Landschaftsskizze in Philadelphia zeigt Figuren nach della Bella. In die Kopie des Bolswertstiches zur Waldlandschaft in Wynnstay hat man die biblische Szene der Versuchung des Herrn durch den Satan eingeführt. Die Komposition der Regenbogenlandschaft in Leningrad wurde im Stich einmal mit der Begegnung der Jünger und des Herrn auf dem Wege nach Emmaus, und ein anderes Mal, ebenfalls rechts vorne auf dem Brückchen, mit Tobias und dem Engel staffiert. Beide Blätter bewahrt das Brüsseler Cabinet. Das Wiener Wasserschloß erhielt in einer Stichkopie die Szene der Begegnung auf dem Wege nach Emmaus eingefügt. Das Blatt ist von Geeraert Donck und ein Exemplar liegt im Amsterdamer Cabinet. Der Sonnenuntergang im Louvre wurde in einer Kopie (Vischer excudit, Rubens pinxit) mit der Auffindung des Überfallenen durch den barmherzigen Samariter staffiert. Das Blatt ist im Londoner Cabinet. Biblische und andere Staffage fanden wir in den von Smith unter 1202, 1203, 1210, 1211 erwähnten Blättern. Der erste Zustand zeigte bei 1210 Landleute übers Feld gehend. Die Kopie, im umgekehrten Sinne, enthält die heilige Familie mit dem Jesuskinde. Eine weitere Kopie zeigt die Staffage eines Ziegenhirten, und erhält durch die Proportion dieser Figur eine völlige Umdeutung des Landschaftsraumes. Einem ursprünglich recht reizvollen Blatte geht bei diesen Mutationen der künstlerische Atem vollends aus. Wieder andere Blätter zeigen Figuren aus verschiedenen Landschaftsgemälden des Rubens zugleich, so Smith 1203 die Pferde aus der Tränke in London, die Melkerin aus der Farm bei Lacken, den flötenden Hirten aus der Tränke, ebenso die eimertragende Frau. Smith 1211 zeigt rechts auf der Wiese Heuhaufen und einen davor stehenden Leiterwagen, auf den ein Bauer Heu lädt. Eine Szene, die fast wörtlich an den linken Grund der Erntelandschaft der Wallace Collection gemahnt. Folgende Nummern von Smith's Catalog konnten wir nicht identifizieren:

Nr. 552. Der Tod eines Elches in gebirgiger Landschaft. Eremitage Leningrad.
Nr. 605. Landschaft mit neun Figuren in Brüsseler Privatsammlung.

Nr. 634. Eine Landschaft mit Hagar u. Ismael, in Brüsseler Privatsammlung.
Nr. 691. Offene Landschaft mit Sonnenuntergang und Viehtränke.
Nr. 874. Bauern gehen zum Markte (offenbar eine Kopie des Sommers zu Windsor oder die Komposition des Cardonstiches).
Nr. 1217. Eine Landschaft mit Figuren und Vieh bei Lord Cavendish.

Die Stiche nach den Landschaftsgemälden spiegeln in ihrem Stil die Entwicklung des Rubens. Adam und Boëtius à Bolswert sind die Vorläufer des Stils unseres Schelte à Bolswert. In seinem frühesten datierten Blatt von 1612, dem Einzug Christi in Jerusalem, knüpft er einerseits an den Stil jener, andererseits an den der Malerei seines Vorbildes Vinckeboons an. Der früheste Stich ist unter diesem Gesichtspunkt der nach dem Leningrader Felsentor. Doch herrscht gegenüber den rohen Formen des Einzugs Christi in Jerusalem schon eine kleinteiligere Modellierung. Sichtlich verrät sich darin der Einfluß der Malerei des Rubens. Damit ist die frühe Ansetzung des Gemäldes in Leningrad verbürgt. Vergleicht man den Stich nach der Palatinlandschaft im Louvre mit dem zur Skizze eines spanischen Landschaftsmotivs in Philadelphia und dem zur Landschaft mit den Vogelfängern im Louvre, so sieht man deutlich die stetig fortschreitende Verfeinerung, immer mehr herrscht feineres Stricheln und größere Auflösung der zeichnerischen Form vor. Daraus erhellt auch die etwas spätere Ansetzung der Montpellierlandschaft gegenüber der Palatinlandschaft. Stellt man nun den spätesten Stich unter diesen genannten neben den nach der Leningrader Landschaft, so wird das Ausgeführte besonders deutlich. Fährt man fort, den Stich nach der Londoner Mondscheinlandschaft oder gar der Sonnenuntergangslandschaft des Louvre mit den Gemälden und den zeitlich voranliegenden Stichen zu vergleichen, so erhellt daraus, wie à Bolswert der Entwicklung des Stils der Gemälde folgt. Da also der Stilwandel in den Stichen bei Anordnung entsprechend unserer Chronologie der Bilder ein stetiger ist, sichert er unsere zeitliche Ordnung der Gemälde.

6 Vgl. Rooses 837, Tanzendes Bauernpaar aus der Kirmes im Louvre, Zeichnung im Musée des Arts Décoratifs, Paris.

7 Vgl. Text p. 30.

8 Manet-Ausstellung Paris 1932 Abb. und Nr. 14.

9 Kla. Ku. 3.

10 Von besonderer Wichtigkeit für den landschaftlichen Frühstil des Rubens ist eine Reihe von Zeichnungen, die von L. Burchard (Sitzungsberichte der Berliner kunsthistorischen Gesellschaft 1926 und O. Wescher, Mitteilungen aus den Berliner Museen 1926, p. 92) zusammengebracht und dem Rubens zugeschrieben wurden. Die Zuschreibung erfolgte zunächst auf Grund der Signatur P. P. Rubens gleicher Hand auf einigen Blättern. Doch zeigen manche zudem Beschriftungen mit den Ortsnamen der dargestellten Bauernhöfe, und Daten, die die Einordnung der Gruppe in die Jahre von 1606 bis 1609 verlangen. Wie L. Burchard nachgewiesen hat, ist die Wahrscheinlichkeit, daß Rubens diese Orte kannte, sehr groß, da er Güter in der Umgebung von Antwerpen besaß. Die Zeichnungen weisen große Qualität und den Zeichenstil der Zeit auf, so daß den Signaturen, Beischriften und Daten großer Wert beigemessen werden muß. Der Stil der Blätter läßt die Entwicklung des Zeichenstils einer und derselben Hand durchaus vertreten. Die nach den Daten frühesten Blätter sind das Londoner von 1606 (Hind 106) und das im Amsterdamer Prentencabinet von 1606. Die Beschriftung auf der Rückseite, Het crayen Hof to Swyndrocht, stimmt nicht mit der Handschrift des Rubens überein, wie wir sie in dem Facsimile eines Briefes von 1606

(Cod. Rub. I, p. 346 und 357) vergleichen können. Dem Stil der beiden, einfache Strichelung der Baum- und Buschzweige ist charakteristisch, schließt sich ein Blatt der Frankfurter Slg. Hirsch an (Abb. in Swarzenski-Schilling, Handzeichnungen aus deutschem Privatbesitz, Frankfurt 1924, T. 34), das nach der Beischrift Häuser bei Swyndrecht zeigt. Die spätesten Daten sind die der Berliner Blätter von 1609 (Inventar Nr. 5546), nach der Beischrift „baseliers hof", und von 1610 (Inventar Nr. 1540) „de hoeve by et rughen velt" darstellend. (Die Berliner Blätter sind im Kat. Berlin abgeb.) Mit ihnen ist im Stil und dem Datum 1609 das Londoner Blatt Hind 107 identisch. Diese späten Blätter charakterisiert eine gabelförmige Bildung der Zweige und Angabe der Blättermassen durch leichte Lavierungen. Das letztgenannte Londoner Blatt unterscheidet sich allerdings durch ovalförmige Stilisierung der Blätter und Zweige, in die dann die Lavierung eingesetzt ist, von der Berliner, Amsterdamer und Frankfurter Zeichnung. Den Stil des Blattes Hind 107 weisen ferner auf: Ein Blatt aus der Londoner Sammlung Oppenheimer (Abb. Vasari Society, II. Series, Part II, 1921), das auch die Signatur P. P. Rubens trägt, und ein bei Rooses (Rubens 1903, Textband p. 52) aus der Slg. Ch. Robinson London abgebildetes Blatt (jetzt Slg. Morgan, New York) mit den Worten „dies ist der Kayserhof" in flämischer Sprache. Ein weiteres Blatt im Amsterdamer Prentencabinet (Inv. Nr. 3370), dem Jan Brueghel zugeschrieben, steht dem Zeichenstil unserer Blätter von 1606 nahe und könnte von derselben Hand wie diese sein. Einen noch altertümlicheren Stil zeigt ein Blatt im Britischen Museum, Hind 105, mit der Signatur P. P. Rubens. Die Vorzeichnungen (vgl. Abb. 82, p. 148 in Pieter Brueghel von M. J. Friedländer 1927) zu den Landschaften der von H. Cock nach P. Brueghel d. Ä. gestochenen Serie der kleinen Landschaften zeigen einen sehr ähnlichen Stil. Die Motive der Serie sind wie die unserer Blätter Darstellungen der ländlichen Umgebung von Antwerpen. Das Blatt Hind 105 dürfte das älteste unserer Gruppe sein. Auch die Motive unserer Zeichnungen sind denen der Serie so ähnlich, daß man sie geradezu in diese einordnen könnte.

Die Entscheidung der Frage, ob diese Zeichnungen, als deren Urheber wir eine Hand annehmen können — zwangsläufig läßt sich dies aus dem Stil allein nicht für alle zugleich beweisen — von Rubens stammen, hängt einmal davon ab, ob wir Formen zum Vergleiche im übrigen Werke der Zeichnungen, und in seinen Landschaften finden. Dann aber davon, daß Rubens 1606 in Italien war. Eine eventuelle Reise nach Flandern, im Anschluß an die des Herzogs von Mantua nach St. Pierre d'Ancona bei Genua könnte erst nach dem 2. 6. 1607 unternommen worden sein. (Cod. Rub. Bd. I.) Es bleibt immer noch die Möglichkeit, nur die spätere Gruppe der Zeichnungen um 1609 dem Rubens zu geben. Das Werk der Zeichnungen bietet zunächst noch keine sichere Handhabe zur Zuschreibung, auch die frühen Landschaftsgemälde nicht. Bis auf die — aber zunächst eben noch als Zuschreibung anzusehende — Landschaft mit dem Gehöft am Waldrande in Haarlemer Privatbesitz (vgl. Anhang, Zuschreibungen).

Die uns sonst bekannten Landschaftszeichnungen streifen wir im folgenden kurz. In einem frühen Blatt des Louvre (Inv. Nr. 20, 212, Glü. Ha. 134), das als Naturstudie in der Dresdener Wildschweinjagd verwendet ist, ist die Ausführung detaillierend. In Parallele zur Entwicklung seiner Maltechnik zeigen spätere Blätter, wie die Dresdener Baumstudie (Inv. Nr. 410, Glü. Ha. 184) eine Auflösung der Formen zu lockeren malerischen Gebilden. Das Motiv eines Pritschenwagens im Verlorenen Sohn zu Antwerpen und in der Tenne zu Windsor beruht auf zwei Studienblättern, eines in der Slg. Duke of Devonshire (Glüh. Ha. 94), und das andere im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 3237, Glü. Ha. 95). Buschgestrüpp,

durchleuchtet von roten Beeren oder Blüten, finden wir schon im Leningrader Felsentor und in sehr vielen der späteren Landschaften, im Vordergrunde der Londoner Landschaft mit dem Entenjäger usf. Solche Motive zeichnete Rubens besonders in früher Zeit sehr sorgfältig und detaillierend, wie ein Blatt in der Slg. Duke of Devonshire zeigt (Glü. Ha. 135). Die Zeichnungen im Britischen Museum (Hind. 118, Glü. Ha. 136) und in der Wiener Albertina (Inv. Nr. 434, Glü. Ha. 138), Kühe nach der Natur auf der Weide gezeichnet, widerstreiten unserer Auffassung von der Anregung der Herdenszenen in den Bildern der mittleren Gruppe durch Tizianische Motive nicht. Sie sind vielmehr ein Beweis dafür, daß Rubens Anregungen aufnimmt, sie aber wohl in Vergleich bringt mit dem von der Natur gegebenen. Ebenso wie er zum Beispiel einmal äußert, man dürfe und solle antike Marmorstatuen verwenden und zeichnen, nur käme es darauf an, dem Marmor Leben einzuhauchen. Der mittleren Zeit gehören zwei Studien nach Bäumen und Hecken an. Eine in englischer Privatsammlung (Glü. Ha. 137) und die andere im Britischen Museum (Hind 109, Glü. Ha. 211). Ein ähnliches Motiv aus noch späterer Zeit zeigt ein Blatt im Ashmolean Museum zu Oxford (Glü. Ha. 170). Denselben hohen Grad der malerischen Auflösung und der hauchzarten Andeutung der Formen finden wir in dem Londoner Blatt mit Bäumen, die sich im Wasser eines stehenden Teiches spiegeln (Hind 108, Glü. Ha. 171).

11 Das Münchener Bild ist 1609 datiert. Im November 1608 ist aber Rubens auf die Nachricht vom Tode seiner Mutter aus Rom abgereist. Vgl. Briefe vom Oktober 1608 im Cod. Rub. Doch hat Elsheimer die Komposition mehrfach gemalt.

12 Cod. Rub. Bd. 6, 14. 1. 1611.

13 Die Flucht nach Ägypten — Paris Louvre
von Holz a. Lwd. übertr. 75/190 cm. Smith 818. Rooses 178.
Das Kasseler Exemplar, das nur die Gruppe des fliehenden Paares zeigt (Kla. Ku. 78), ist ebenfalls eigenhändig, zeigt aber einen späteren Stil. Im Louvrebilde wird auf dem rechten Flußufer ein Paar verfolgender Reiter sichtbar. Nach ihnen wenden sich Joseph und Maria um, während sie ihre Schritte unter der Führung des Himmelsboten beschleunigen. Elsheimer gibt dieses Umblicken nicht. Die Erhaltung des Louvrebildes ist wohl infolge der Übertragung von Holz auf Leinwand schlecht. Einzelne Partien, besonders in den Gewändern, zeigen Schwächen durch Übermalung gegenüber dem besser erhaltenen Kasseler Bilde, das eine Signatur und das Datum 1614 zeigt. Wir ziehen das Louvreexemplar wegen der hervorragenden Qualität der landschaftlichen Teile als eigenhändige frühe Landschaft heran. Es ist möglicherweise schon in Italien entstanden, erst 1614 hat Rubens das Thema dann wieder aufgegriffen.

14 Offene Tenne im Winter — Windsor Kgl. Schloß
Lwd. 144/223,4 cm. Smith 818, Rooses 1173.
V. S. 52.6. Kla. Ku. 238.
Die Maße der Anstückungen entlang dem oberen und unteren Bildrande sind unbekannt. Sie dienten der Angleichung an den Gang zum Markte in derselben Sammlung (Anm. 21).

15 Vgl. E. Michel, Rubens, 1900, p. 531.
Eine Figur zeigt den Typ der Alten mit dem Kohlenbecken in Dresden (Kla. Ku. 137), oder der Begleiterin der Judith in Braunschweig (Kla. Ku. 136). Dieser Typ, der im Kreise der holländischen Caravaggionachfolger, bei Stomer und Honthorst, fast in jedem Bilde wiederkehrt, findet sich bei Rubens schon im Antwerpener Kreuzaufrichtungsaltar von 1610 (Kla. Ku. 36).

16 Inv. Nr. 2134 a.

17 Der verlorene Sohn — Antwerpen Kgl. Museum
Holz 108/156 cm. — Smith 804. Rooses 260.
V. S. 52,5. Kla. Ku. 182.

18 Kla. Ku. 348.

19 Kla. Ku. 321.

20 Kgl. Gemäldegalerie Brüssel Nr. 763, mon. u. dat. 1563.

21 Der Gang zum Markte — Windsor Kgl. Schloß
Lwd. 146/224 cm. — Smith 820. Rooses 1199.
V. S. 55. Kla. Ku. 239.
Anstückungen von unbekannten Maßen an allen Bildrändern.

22 Landschaft mit Philemon und Baucis — Wien Kunsthist. Museum
Holz 147/209 cm. — Smith 297. Rooses 1186.
V. S. 52,1. Kla. Ku. 189.

23 Landschaft mit dem Schlosse Steen — London National Gallery
und einem Entenjäger, Sonnenaufgang — Smith 767. Rooses 1204.
Holz 134/236 cm. — Kla. Ku. 401.
Anstückungen von der Hand des Rubens am unteren Rand ca. 2,9 cm breit, am linken Rand ca. 6 cm breit. Ob an der rechten Bildseite eine Anstückung oder eine Fuge der Tafel vorliegt, konnte nicht entschieden werden.

24 Rubens hätte bei der Betrachtung der Überschaulandschaften des de Bles oder Patinir ähnlich sprechen können, wie in jenem Briefe über eine antike Landschaft (vgl. Text p. 27).

25 Abb. i. Kat. der Slg. Otto, verst. Boerner, Leipzig 7. 11. 29, Nr. 20.

26 Phot. Arch. Phot. Paris. Die alte, irrige Beschriftung „Titiano 1554" auf der Zeichnung, die wir dem Bol geben, spricht sehr für die Zusammenhänge zwischen Bols Kunst und dem Tiziankreise.

27 Waldinneres am Abend — Wynnstay Rhuabon Nordwales
Lwd. (?) 60/88 cm. — Slg. Sir Watkins William Wynn
Smith 730. Rooses 1192. V. S. 53,17.

Waldinneres am Abend — München Alte Pinakothek
Holz 23/30 cm.
Kopie nach einer verlorenen Skizze des Rubens zu dem Originale, das wahrscheinlich in Wynnstay ist, aber leider in Photographie nicht zugänglich ist.

28 Eine Aufstellung aller Landschaftsgemälde nach ihren Maßen zeigt zwar, daß so kleines Format, in Verbindung mit einem reinen Naturmotiv ohne Handlung, typisch für die Spätzeit ist. Die große Maßdifferenz zwischen dem Bilde in Wynnstay und dem Münchener Exemplar wäre für eine Kopie erstaunlich. Die skizzenhafte Formgebung spricht bei einer gewissen Trockenheit des ganzen dafür, das Münchener Bild als Kopie nach einer verlorenen eigenhändigen Skizze anzusehen. Daß es auch keine freie Kopie des Nachstiches ist, erweist das Fehlen der Staffage desselben, die Versuchung des Herrn. Bei beiden Gemälden ist der Richtungssinn derselbe (Mitteilung des Besitzers).

29 R. Oldenburg, Die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts 1922, Abb. 7, Text p. 22. Es kann sich bei unserem Stiche nur um ein Blatt aus der späten holländischen Zeit handeln, Savery stirbt 1639 in Utrecht. Zu Recht nennt ihn Oldenburg einen Vorläufer Jakob Ruisdaels, damit ist er aber auch zweifellos ein Mittler für Rubens'sche Landschaftsformen nach Holland und zu Ruisdael. Savery hat sich ja, wie die Keirincx, de Hondecoeter und Esaias van de Velde „vom Flämischen zum Holländischen" entwickelt.

30 Cu. Cab. Berlin Nr. 769/42. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß Lionardo in seinem Buch der Malerei (Her. v. H. Ludwig, Wien 1882 Nr. 892) vor der Darstellung des lichtdurchschossenen Laubes warnte. Es sei wirr, man solle bei wolkenbedeckter Sonne malen. Diese Auffassung entspricht der „Klassischen Kunst" des 16. Jahrhunderts. Lomazzo rühmt solches Laub von Dosso Dossi, der, dies ist dafür sehr wichtig, in seiner Landschaftskunst unter dem Einfluß der venezianischen Schule steht. Auffallend ist in vielen seiner Gemälde die Verwandtschaft mit der niederländischen Landschaft der Zeit. (Vgl. E. A. Zimmermann, Die Landschaft in der venezianischen Malerei b. z. Tode Tizians, Leipzig 1893.)

31 Die Wildschweinjagd — Dresden Gemäldegalerie
Eichenholz 137/168,5 cm. — Smith 1205. Rooses 1182. Kla. Ku. 184.

Die Wildschweinjagd — Glasgow Art Galleries
Holz 123/165 cm. — Smith 931. Rooses 1160.

Eigenhändige, etwas spätere Wiederholung des Dresdener Bildes. Da das Glasgower Bild kleiner und auf Holz gemalt ist, könnte man es als Skizze ansehen, doch zeigt die Formensprache keinen skizzenartigen Charakter. Es sind im Gegenteil fast alle Einzelheiten weiter ausgeführt als im Dresdener Exemplar. Besonders deutlich wird dies bei den Figuren der Jagdpartie im Hintergrunde. Das Dresdener Bild ist in der Pinselführung lockerer und in der Wiedergabe der Formen etwas malerischer. Gegenständliche Änderungen sind nur an zwei Stellen vorgenommen, zwei Hunde haben Schutzdecken bekommen. Solche Decken kommen auch in den Jagddarstellungen der Torre de la Parade Serie im Prado zu Madrid vor. Ferner zeigen viele Teile des Glasgower Bildes, besonders in den Baumpartien, eine dem Nachahmer unmögliche, freie Abwandlung der Formen. Die Qualität des Bildes hält der Prüfung stand. Der Kopist pflegt fast immer zu vergrößern, hier ist das technisch schwierigere Gegenteil der Fall.

32 Vgl. die Handzeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett z. B. Inv. Nr. 253.

33 Gewiß spielt das Naturstudium, wie überhaupt in den Niederlanden gegen 1600 (Savery!) bei Bloemaert eine bedeutende Rolle. (Vgl. Grosse, Die Holländische Landschaftskunst, Berlin 1925, p. 11.) Daß die einzelnen Stämme in ihrer spezifischen Gestalt, ihren Rindenbildungen, und in ihrer Gruppierung, wie sie bei Rubens auftreten, als Typen auch aus Stichen des Boldrini nach Tizian abgeleitet werden können, zeigt ein Blick auf den Stich Nicolo Boldrinis nach Tizian, Hieronymus in der Einöde (Passavant VI, 58, p. 235). Doch ist die schlängelnde Windung der Zweige, wie sie Rubens gibt, in den venezianischen Blättern nicht immer so ausgebildet, wie bei Bloemaert.

34 Landschaft mit dem Felsentor — Leningrad Eremitage
Von Holz auf Lwd. übertr. 87/129 cm. — Smith 547. Rooses 1178. V. S. 53,5. Kla. Ku. 185.

35 Die Viehtränke — London National Gallery
Lwd. 99/132,5 cm. — Smith 630. Rooses 1196. V. S. 54,2.

36 Einen Ausschnitt aus dem vorgehenden Bilde zeigt das ebenfalls in der National Gallery befindliche, zeitlich fast gleich stehende Bild mit dem Schafhirten am Abend.

Der Schafhirte am Abend — London National Gallery
Holz 62/93 cm. — Smith 1206. Rooses 1177. V. S. 53,18.

Das Bild in Lützschena ist eine Schularbeit und Kopie nach dem Schafhirten am Abend. Der Stich B. 57, I hat die Signatur „L. v. Uden pinxit", B. 57, II, „Pet. Paul Rubens pinxit". Das Londoner Bild ist aber zweifellos von Rubens. Eine im Londoner Kunsthandel (Leger) angebotene Skizze

(Rooses 1196, Smith 1830, eh. Slg. Hart Davies, London), dem Verfasser nicht im Original bekannt, zeigt formale Eigentümlichkeiten, die sich in der Münchener Kopie nach dem Regenbogen des Wallace Collection, und in der Wiener Kopie (Akademie Depot) nach dem Bilde mit Kühen und Entenjägern in Berlin wiederfinden. Die Literaturangabe über die „Zustände" des Udensticbes stimmen nicht überein. In Wirklichkeit ist der eine Stich nach der Tränke der National Gallery, und der andere nach dem Bilde aus der Slg. Hart-Davies entstanden. Es bleibt noch zu untersuchen, in wieviel Zuständen beide nachweisbar sind.

37 Reichsmuseum Amsterdam Nr. 2135, dat. 1620.

38 Vgl. R. Baer, Paul Bril, München 1930.

39 Landschaft mit den Ruinen des Mons Palatin zu Rom — Paris Louvre
Holz 75/101 cm. — Rooses 1175. V. S. 53,2. Kla. Ku. 188.
Im Verlag von G. Huberti erhält der Stich des à Bolswert die lateinische Beischrift: Non via solicitis, non est gravis unda puellis sic breve spes lucri, sic bene steruit iter, hinc piger aeternus ut opes caelumque lucreris Vim potitur caeli gloria disce pati. Die Frauen, die um geringen Gewinn einen schweren Weg gehen, sind ein Beispiel für Geduld und Mühe, die allein zum Ziele führen.

40 Landschaft mit antikischen Ruinen — Montpellier Musée Fabre
Holz 33/56 cm. — Smith 1204. Rooses 1174. V. S. 53,1.
Der Richtungssinn des Stiches ist dem des Bildes entgegen.

41 C. Hülsen und E. Egger, Die römischen Skizzenbücher des Maerten van Heemskerck, Berlin 1913, Bd. I Fol. 20, Bd. II Fol. 47.

42 Hieronymus Cock, Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monimenta, 1551.

43 Odysseus und Nausikaa — Florenz Galerie Pitti
Holz 128/207 cm. — Smith 509. Rooses 1200.
V. S. 64. Kla. Ku. 354.

44 Alte Pinakothek München Nr. 682. Landschaft mit einem Seehafen, um 1615.

45 Gemäldegalerie den Haag Nr. 45, voll. bez. u. dat. 1612.

46 Flämische Kirmes — Paris Louvre
Holz 140/260 cm. — Smith 398. Rooses 837. Kla. Ku. 406.

47 Vgl. den Stich Pieter van der Borcht's von 1560. Le Blanc 447, Wurzbach 13. Abb. Nr. 32 i. Cat. XXXII, Gilhofer und Ranschburg, Luzern.

48 Gem.-Gal. des Kunsthist. Mus. Wien, Nr. 719.

49 Bauerntanz — Madrid Prado
Holz 73/101 cm. — Smith 661. Rooses 838.
V. S. 53,20. Kla. Ku. 407.

50 Landschaft mit Holzfällern und Vogelfängern — Paris Louvre
Holz 45/84 cm. — Smith 397. Rooses 1176.
V. S. 53,3. Kla. Ku. 403.

51 Mondlandschaft mit weidendem Pferd. — London Privatbesitz
Holz 63,5/89 cm. — Smith 707. Rooses 1189.
V. S. 53,14. Kla. Ku. 397.

52 Flämisches Wasserschloß, elegante Gesellschaft im Parke — Wien Kunsthist. Museum
Eichenholz 52,7/97 cm. — Smith 296. Rooses 1190.
V. S. 53,15. Kla. Ku. 400.

Flämisches Wasserschloß, elegante Gesellschaft im Parke
Holz 72/104 cm. Brüssel, Slg. Fiévez

Das Brüsseler Bild ist hart und abhängig in der Zeichnung, nicht skizzierend. Es stimmt in den Farben im allgemeinen mit dem Wiener Bilde überein, ohne dessen malerische Werte und seine Tonfeinheiten zu besitzen. Unnötige und verflachende Zufügungen verraten den Kopisten, neben der schematischen Nachahmung der Technik des Originals, besonders bei den vegetativen Formen. In den Proportionen falsche Reiher und Enten im Wassergraben, ein Zug Vögel in der Luft, Erweiterung des Bildraumes über die Baumkronen hinaus versichern den Kopiencharakter. Zwar stimmt das letzte Detail mit dem Stich des à Bolswert überein, doch fehlen in diesem die motivischen Zutaten anderer Art. Die Überschneidung der Baumkronen durch den oberen Bildrand ist ein wesentliches Merkmal fast aller Landschaften des Rubens. Für die Ikonographie des Bildthemas vgl. G. Glück, Rubens, van Dyck und ihr Kreis, Wien 1933, Rubens' Liebesgarten.

53 Gewitterlandschaft
Holz 30,5/42 cm. Haarlem, Slg. Herr Königs
Smith 1214. Rooses 1181. V. S. 53,7.

Gewitterlandschaft
Eichenholz 40/58 cm. München, Alte Pinakothek

Kopie nach dem Haarlemer Bilde, voll bez. und dat. Lukas van Uden 1635. Der Stich von Moitte nach dem Bilde der Slg. Brühl trägt die Bemerkung „de même grandeur" und mißt 29,2/40,75 cm. Also entspricht dieses Maß dem Haarlemer Bilde. Das am 11. 5. 31 bei Giroux in Brüssel versteigerte Bild (Abb. i. Kat. d. Verst.) hat die Maße 48/64 cm, außerdem weist es sich durch seinen Stil als Kopie aus. Der Stich des à Bolswert (Martinus van den Enden exc.) trägt als Beischrift lateinische Distichen: En quo discordia ciues Et Coelum et Terram turbat bella horrida bella Nubibus in medijs ignis et unda gerens Ast ubj dissimiles agitat discordia mentes Plus noscitura alijs Et Sibi bella gerunt. Das Wüten der Naturgewalten ist ein Sinnbild der menschlichen Zwietracht. Es ist anzunehmen, daß Rubens selbst diese Beischrift ausgewählt hat. Ob sie ihn aber zur Schöpfung des Bildes anregte, ist nicht zu entscheiden.

54 Arkadische Landschaft. B. 241. Hirschmann 377. Reichel, Abb. T. 91.

55 Vgl. Anhang, Zuschreibungen.

56 Über die Entstehungszeit der Kopien des Rubens verlautet nichts Dokumentarisches. Sie läßt sich lediglich durch zwei Faktoren bestimmen. Als äußerlicher Faktor ist die Tatsache, daß er die Originale des Tizian nur zwischen 1601 und 1608 in Rom gesehen haben kann, von entscheidender Bedeutung. Zwischen 1518 und 1520 malte Tizian diese und andere Bilder für das Studio des Herzogs von Ferrara. Das Bildthema wurde aus Philostrat vorgeschrieben. 1598 nahm der Kardinal Legat Aldobrandini die beiden in Frage kommenden Bilder, die Eroten und die Andrier, mit nach Rom. Dort blieben sie in der Villa Ludovisi, bis man die Bilder 1638 (!) nach Spanien schenkte. Daß Stiche die Mittler der Kompositionen waren, schließt der Farbvergleich mit den Madrider Bildern aus. Die Stiche, die dem Cavaliere Cassiano del Pozzo gewidmet sind, Apud Joseph de Rubeis, Gio. Giacomo Rossi, Stampa alla Pace Roma, von 1636, liegen auch zeitlich zu spät.

Als zweiter Faktor für die Datierung der Kopien ist der Vergleich der Farben einerseits mit den Bildern aus der italienischen Zeit, andererseits mit solchen aus dem Anfang der dreißiger Jahre bestimmend. Farben und Formen der Stockholmer Bilder lassen sich nur mit dem Stil der ersten Hälfte der dreißiger Jahre vergleichen. Lediglich manche Typen, so die in der

Mitte lagernden Frauen in den Andriern, oder die Eroten lassen sich mit dem Stil der Frühzeit zusammenbringen. Für die spätere Zeit zeigen das Münchener Bild, Susanna und die beiden Alten, besonders in der Partie des Apfelbaumes im Vordergrunde, und das Wiener Venusfest deutliche Stilanalogien. Wir möchten also annehmen, daß Rubens die Kopien in späteren Jahren übermalt hat, daß sie aber in Rom entstanden sind.

57 Landschaft mit einem Turm — Berlin Kaiser Friedrich Museum
Eichenholz 23/30 cm. — Smith 872 u. 289. Rooses 1204. Kla. Ku. 399.

Landschaft mit einem Turm. — Oxford Ashmolean Museum

58 Abend im Walde — Haarlem Slg. Herr Königs
Lwd. 49/74 cm. — Smith 322. Rooses 1205. Kla. Ku. 271.

59 Kla. Ku. 324. Vgl. das Kapitel Figur und Landschaft.

60 Vgl. Anm. 32. Boldrini war um 1566 in Venedig tätig. Seit diesem Jahre besaß Tizian ein Privileg für die Reproduktion seiner Werke durch Nicolo Boldrini und Cornelis Cort. (Thieme-Becker, Künstlerlexikon.)

61 Der Waldbach — Wien Galerie Liechtenstein
Holz 76/106 cm. — Smith 1205. Rooses 1182. V. S. 53,8. Kla. Ku. 181.

62 O. Fischel, Klassiker der Kunst, Tizian V. Auflage, Abb. 1, Vorwort p. XXXVII.

63 Cabinet d'Estampes Paris, Oeuvre de Titien. Sign. rts. unten „s. du pérac fecit". Blick an 4 Baumgruppen vorbei in ein leicht gewelltes Gebirgstal. Im Vordergrund 3 Staffagefiguren. Hinten kämpfende Hirsche und Rotwildrudel. Das Blatt zeigt deutlichen Zusammenhang mit den Landschaften des Tiziankreises.

64 B. 51,2. Das Motiv ist im Vergleich mit den topographisch getreuen Aufnahmen van Heemskercks sehr frei gestaltet. Hier, im Tiziankreise, wird es sich um ein Landschaftsporträt handeln. Solche Motive sind auch sonst häufig anzutreffen, so in einem von Cammoccio verlegten Blatt im Cabinet d'Estampes zu Paris. (Bc. 10, p. 57.)

65 Hirtenidyll — Leningrad Eremitage
Lwd. 81/129 cm. — Smith 575. Rooses 1184. V. S. 53,10. Kla. Ku. 356.

Hirtenidyll — Paris Louvre
Lwd. 122/172 cm. — Smith 400. Rooses 1185. Jakob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, Leipzig 1928, Abb. 42.

Weitere Exemplare der Komposition sind dem Verfasser nur in unzulänglichen Abbildungen zugänglich. Nach frdl. Mitteilung von Herrn Dr. L. Burchard kann bei ihrer Hinzuziehung die Reihenfolge gewisser Änderungen der Komposition nachgewiesen werden. Das Leningrader Bild halten auch wir für eine frühere Fassung als das Louvre-Exemplar. Das Leningrader Bild zeigt links am Baume einen sitzenden Hirten, der mit beiden Händen seine Flöte zum Blasen ansetzt. Von links tritt ein bekleideter Mann hinzu, umfaßt eine ruhig stehende Frau mit der Rechten und lädt sie mit der Linken zum Niederlassen neben dem Baum und dem Hirten ein. Vorn in der Mitte hat sich in Erwartung des Flötenspiels ein Paar gelagert.

Im Louvrebilde dagegen ist der Mann hinter der Frau fast unbekleidet, was vielleicht, wie sicher die beiden Flöten des Hirten hier, den antikisch-bukolischen Charakter der Darstellung steigern soll (vgl. Anm. 97). Die Handhaltung der Frau ist verändert. Neben dem flötenden Hirten ist eine am Boden niedergekauerte Frau sichtlich in den Raum eingezwängt. Diese Figur

wirkt räumlich etwas verunklärend. Kopf- und Beinhaltung des sitzenden Hirten sind verändert. Er hält in den erhobenen Händen nach griechischer Art zwei Flöten zum Blasen bereit. Wo im Mittelgrund des Leningrader Bildes in ziemlicher Entfernung die Staffage einer Schafherde mit ihrem Hirten eingefügt ist, zeigt das Louvrebild viel größere Schafe, so daß die Entfernung zu dem Wäldchen im Mittelgrund sich völlig ändert. Die Herde breitet sich bis nach vorne um das gelagerte Paar herum aus, die linear-plastische Erscheinung der Gruppe aufhebend. Noch mehr spricht für den zeitlichen Vorgang des russischen Bildes. Wie Kieser nachgewiesen hat, übernahm Rubens die Brücke und die anschließende Gebäudegruppe im Mittelgrunde im gleichen Sinn aus einem Stiche nach Tizian. (Vgl. Anm. 67.) Der Stich des à Bolswert zeigt noch einen dritten kleinen Brückenbogen, den beide Gemälde nicht aufweisen. Die Gebäudegruppe selbst entspricht im Leningrader Exemplar dem Stich wörtlicher als im Louvrebild. Schließlich ist der Regenbogen im Louvrebilde weit nach rechts gerückt, so daß er den Bildrand überschneidet.

Diese Unterschiede weisen deutlich darauf hin, daß Rubens die Komposition nach der Fassung des Leningrader Bildes weitgehend abgeändert hat, und zwar, wie wir sehen werden, entsprechend der Änderung seines Raumgefühls.

66 Landschaft mit einem im Vordergrund lagernden Paare, das sich mit einer Handorgel unterhält. Zwar datieren die Blätter Lefèvres aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, doch gehen die wiedergegebenen Kompositionen sicherlich auf Vorlagen Tizians oder seines Kreises zurück. Der Titel des Stichwerkes, aus dem auch das eben angeführte Blatt stammt, lautet: Opera Selectiora quae Titianus Vecellius Cadubriensis et Paulus Calliari Veronensis Inventarunt ac Pinxerunt quaeque Valentinus Le Febre Bruxellensis Delineavit et sculpsit etc. MDCLXXXII.

67 Vgl. Emil Kieser a. a. O. 1931. Das von Kieser gefundene Blatt ist dem Verfasser mehrfach begegnet. Im Stuttgarter Kabinett liegt ein Exemplar, das die Nummer 2 trägt. Ein Nachstich, im Pariser Cabinet d'Estampes, Oeuvre de Titien Bc. 10, Blatt 88, trägt die Nummer 6, stammt also offenbar aus der Neuauflage einer Serie, in der unsere Komposition figurierte. Das letztgenannte Exemplar trägt die Unterschrift: Non melius pascuntur oves quam ad stante magistro ut vetus est dictum, vulgi, quod in ore vagatur, oculus domini pascit equum. Es handelt sich bei der erwähnten Publikation um das Werk: Recueil de 283 estampes gravées à l'eau forte par les plus habiles peintres du temps d'après les dessins des grands maîtres que possédoit autrefois M. Jabach et qui ont depuis passés Au Cabinet du Roy. A Paris chez Joullain, Quai de la Magisserie à la ville de Rome 1754. Ein Exemplar des Werkes befindet sich in der Bibliothek des Britischen Museums (Case 163, Nr. c 21).

Man findet solche Blätter in zahllosen Exemplaren einzeln in allen Kabinetten, sie sind zum großen Teil nur Nachstiche von geringer Qualität. Einige sind signiert vom Grafen Caylus, der 1692 bis 1765 zu Paris lebte. Er stach nach Zeichnungen der Sammlungen des Königs, des Cabinet Orléans und des Cabinet Crozat. Andere Blätter stammen von Massé. Das von Crozat (Nagler) veranstaltete Werk, dessen erster Band 1729 erschien, und dessen Vollendung er nicht mehr erlebte, bei seinem Tode 1741 war ein Teil des zweiten Bandes vollendet, ist offenbar (der Titel, den Nagler angibt, lautet etwas anders wie der obige) identisch mit dem unsrigen. Nagler gibt an, daß Basan 1765 eine neue Ausgabe mit den vorhandenen Platten besorgte. Ein anderes Blatt, aus dem Rubens die Komposition des Sonnenuntergangs im Louvre nahm, kommt im Brüsseler Cabinet mit der Nummer 7 vor. Es muß

ebenfalls in einer Ausgabe vertreten gewesen sein. Wir müssen also annehmen, daß Rubens die den Stechern als Vorlage dienenden Zeichnungen kannte. Ein Blatt aus dem genannten Stichwerk des Lefèvre, Landschaft mit einem im Vordergrunde lagernden Manne, zu dem ein Jüngling von links ein gesatteltes Pferd heranführt, findet sich als Blatt 14 B in umgekehrtem Sinne im Cabinet du Roy. Dies ist ein Beweis für den engen Zusammenhang all dieser Motive und die Festigkeit der Tradition, die sie von Tizian ableitete. Eine Durcharbeitung und systematische Ordnung dieser Gruppe von Landschaften wird in vieler Hinsicht nutzbringend sein.

68 Unser Blatt trägt die Signatur „apresso il Camocio". Es findet sich im Cabinet d'Estampes zu Paris (Oeuvre de Titien Vol. V, Bc. 9, p. 57). Die große Verbreitung derartiger Motive in der italienischen Landschaftskunst der Zeit ist auffallend. So kehrt auf einer dem Castiglione zugeschriebenen Zeichnung (Verst. Ehlers-Gaa, Börner Leipzig 9. 5. 1930, Abb. 104) die Gruppe der Schafe mit dem Hunde aus dem eben genannten Stiche wieder. Der flötende Hirte ist in seiner Haltung verändert.

69 Veröff. von M. Dobroklonsky, Belvedere 1931, Abb. 112, 1.

70 Benedetto Montagna. Der flötenspielende Hirt, B. 27.

71 Cat. of the Loan Exhib. of Early Italian Engravings of the Fogg Art Museum, Cambridge Mass. Abb. 33 E und 33 ES.

72 Landschaft mit einer Schafherde — Dulwich Alleyns College Gallery
Holz 1 ft. 6 in/ 1 ft. 4,5 in. — Smith 725.
Freie Kopie nach einem verlorenen Original des Rubens.

73 Ein Gemälde der Komposition ist in der Sammlung Beets zu Amsterdam und wurde veröffentlicht von R. van Marle im International Studio 1930 p. 39. Eine Zeichnung der Komposition liegt in der Wiener Albertina. Ein Stich des Caylus, offenbar Blatt einer Ausgabe des Cabinet du Roy, findet sich im Amsterdamer Reichsmuseum. Auf den Zusammenhang mit dem Gemälde in Dulwich hat auch L. Burchard anläßlich seiner Besprechung des Kieser'schen Aufsatzes in der Zeitschrift für Kunstgeschichte 1932, Band 1, aufmerksam gemacht.

74 Flämische Landschaft mit einer Kuhherde — München Alte Pinakothek
Eichenholz 81/106 cm. — Smith 248. Rooses 1201.
Flämische Landschaft mit einer Kuhherde — Slg. Adelsberger, Verst. Helbing München 8. 10. 30. Nr. 129, T. 1.
Holz 71/98 cm.
W. v. Bode erklärt das Bild im Vorwort des Cataloges Oppenheim als eigenhändig. Wir möchten jedoch wegen der Härte der Details und der mangelnden Durcharbeitung der Binnenflächen, besonders der Tiere, ferner wegen der offenbaren Abhängigkeit der Zeichnung von dem Münchener Exemplar das Bild für eine nicht eigenhändige Kopie halten. Im Berliner Kaiser Friedrich Museum befindet sich ein späteres Bild mit dem Münchener Bilde sehr ähnlichem Motiv (veröff. von L. Burchard, Jahrbuch der Preuß. Kunstslgen. XLIX, 1928, p. 62).
Landschaft mit einer Kuhherde — Berlin Kaiser Friedrich Museum
Eichenholz 113/176 cm. — Smith 1213. Rooses 1194. V. S. 53,19.

75 1. Blatt: Kuhherde vor einer Felsenhöhle, sign. Batista del Moro Ven. F., Nicolo Nelli exc. B. 26. (Ein sign. Ex. im Cabinet d'Estampes zu Brüssel, ein unsign. im Pariser Cabinet.)
2. Blatt: Kühe und Ziegen in einem Gehege in Gebirgsgegend, wohl del Moro, B. 25. (Ex. im Amsterdamer Prentencabinet.)

76 Kupferstichkabinett Stuttgart. Eine Zeichnung derselben Komposition befindet sich im Louvre, Cabinet d. Dessin Inv. Nr. 05. 528. Braune Feder a. Papier 26,6/38 cm. Stellenweise deutlich durchgedrückte Linien der Zeichnung (!). Das Blatt im Stuttgarter Kabinett mißt 26/37,4 cm.

77 Vgl. Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

78 Flämische Landschaft mit Ernteszenen — Florenz Pal. Pitti
Lwd. 122/195 cm. — Smith 508. Rooses 1172.
V. S. 52,4. Kla. Ku. 405.

79 Landschaft mit einem Regenbogen und Ernteszenen — London Wallace Collection
Lwd. 138/236 cm. — Smith 768. Rooses 1203. V. S. 53,11.

Landschaft mit einem Regenbogen und Ernteszenen — München, Alte Pinakothek
Eichenholz 94/123 cm. — Smith 248. Rooses 1202. Kla. Ku. 396.

Nicht eigenhändige Kopie nach dem Londoner Bilde. Das Münchener Bild zeigt in einzelnen Teilen auffallende Schwächen gegenüber dem Londoner Bilde. Vergleicht man Details in beiden Gemälden, so sind diese fast alle im Münchener Bilde härter, zeichnerischer, und stellenweise sogar sehr roh und ungeschickt, wie zum Beispiel die Köpfe, besonders die Augen der Kühe. Derartiges würde sich aus der Auffassung des Münchener Bildes als Skizze, oder weniger gut gelungene Fassung nicht erklären lassen. Einige Stellen im Bilde sind dafür so gut, wie zum Beispiel das Geflügel rechts unten, daß man hier eigenhändige Retuschen des Rubens annehmen darf.

80 Kieser a. a. O.

81 Sonnenuntergang — Paris Louvre
Holz 20/43 cm. — Smith 1207. Rooses 1187. V. S. 53,12.

82 Der Stich (i. Verlag von Jakob de Man) hat die lateinische Beischrift: Tempora Pastor amat: pecori fert tempore potum, Temporibus pecori fert alimonta suo. Tempora servet homo; sitit; esurit orat; Jesus Et cibus et potus tempus amantis erunt. — Hier können wir sicher sagen, daß die Beischrift mit der Entstehung des Gemäldes nichts zu tun hat.

83 Smith 1218. B. 48, III.

84 Katalog 1933 Nr. 1666. Lwd. 136/165 cm. Das Bild hat Anstückungen von schwächerer Qualität, also wohl nicht von Rubens' Hand, rechts ca. 37 cm breit, links ca. 20 cm breit, oben ca. 46 cm breit, so daß das Urmaß ca. 90/108 cm wäre. Die eigentliche Mittelgruppe des Bildes ist von bedeutender Qualität.

85 Giulio Sannuto war tätig in Venedig zwischen 1540 und 1570. Das vorliegende Blatt ist wohl B. 36 (Slg. der Bibliothek von S. Lorenzo de el Escorial).

86 Glü. Ha. 4.

87 O. Fischel, a. a. O. p. 171.

88 O. Fischel, a. a. O. p. 197.

89 Die Jagd von Meleager und Atalante — Madrid Prado
Lwd. 160/260 cm. — Smith 928. Rooses 1171. V. S. 52,3.

Eigenhändige Anstückungen in der Breite von ca. 36 cm laufen dem oberen und linken Bildrande entlang.

Die Jagd von Meleager und Atalante — Brüssel Kgl. Museum
Lwd. 115/171 cm.

Für die Unterscheidung des Madrider und Brüsseler Exemplares derselben Komposition ist von besonderer Bedeutung, daß das erstere Anstückungen zeigt, mit Motiven, die das in einem Stück gemalte Brüsseler Bild ebenfalls aufweist. Daß es sich um Anstückungen handelt, zeigt die jeweils neugemalte Übergangszone. Rubens hat die Komposition des Madrider Bildes aus inneren oder äußeren Gründen erweitert. Die Anstückungen machen aus der Komposition wiederum ein geschlossenes Ganzes, was, wie wir sehen werden, ein Kriterium für deren Eigenhändigkeit ist (vgl. St. Georgslandschaft Anm. 147). Daß die Bäume des Waldteiles durch den oberen Bildrand beschnitten werden, ist fast das Übliche bei Rubens. Das Madrider Bild hat aber nicht nur den zeitlichen Vorrang vor dem Brüsseler Exemplar, sondern es ist auch an Qualität letzterem weit überlegen. Das Brüsseler Bild ist nicht von Rubens' Hand. Die Grundfarben sind zwar im allgemeinen gleich wie im Madrider Bilde, doch ist die Technik eigenartig und sonst nicht bei Rubens wiederzufinden. Alles erscheint übertrieben und vergröbert gegenüber dem Madrider Original. Es kann sich nur um eine Kopie handeln. Man hat Namen wie Wildens oder Jordaens für das Bild genannt, doch ist mit dem Stil beider keine Übereinstimmung festzustellen.

90 Ein Zeitgenosse des Rubens, Cornelis de Wael, dem Rubens den Stich nach dem Leningrader Felsentor widmete, pflegt diese Ikonographie weiter in einer Gobelinserie mit Darstellungen aus der Meleagersage. Dort kehren Meleager und Atalante in derselben Haltung wie bei Rubens wieder (vgl. Abb. 126, bei H. Fischel, eine Gobelinserie des Cornelis de Wael, Belvedere 1931).

91 Landschaft mit dem flötenden Hirten am Abend
Holz 48/83 cm.
London National Gallery
Smith 1212. Rooses 1193.
V. S. 53,18. Kla. Ku 402.

Landschaft mit dem flötenden Hirten am Abend
Holz 26,5/38,5 cm.
Skizze zu dem Bilde der National Gallery.
Oxford Ashmolean Museum
Kla. Ku. 414.

92 Musée de Besançon, Coll. Gigoux, No. P. 2588. Ob Rubens die Komposition gerade in diesem Blatt vorgelegen hat, ist nicht auszumachen. Es ist aber keine Seltenheit in dieser Gruppe von Landschaften, daß mehrere Zeichnungen und Stiche mit derselben Komposition existieren.

93 Welche der erwähnten Motive tatsächlich auf Tizian selbst zurückgehen, kann zunächst noch nicht klar unterschieden werden. Die Überlieferung, daß in seinem Atelier flämische Landschafter gearbeitet haben, ist hier zu berücksichtigen. Es scheint sich aus all den uns bekannten Blättern als Tizian selbst am nächsten stehend der Typ der flachen Landschaft mit flachem Horizont herauszuheben. Die Kompositionen mit Felsgebirge und ähnlichen, meist stark phantastischen Motiven, wie sie zum Beispiel die Stiche van den Wyngaerdes und van Udens nach Tizian zeigen, dürfen wir vielleicht flämischen Händen zuschreiben.

94 Landschaft mit einem Galgen
Eichenholz 17/22,5 cm.
Berlin Kaiser Friedrich Museum

95 Nach dem Regen
Holz 48,5/64 cm.
London Slg. Herr Gutekunst
Abb. in Das unbekannte Meisterwerk, Her. v. W. R. Valentiner, Berlin 1930, Bd. 1, Nr. 44.

96 Vgl. A. E. Brinckmann, Spätwerke großer Meister, 1925, p. 67: „Bernini und Rubens dagegen sind als persönliche Bekenner von geringem Wert gewesen. Die geistige Welt hat an ihnen nicht viel gewonnen, fast banal ist ihr Den-

ken..... nur Spiegel der allgemeinen Geistigkeit ihrer Zeit. Doch ihre Formensprache ist mit höchster künstlerischer Formsinnlichkeit und Schaubarkeit gesättigt."

97 In den Landschaften finden sich kompositionelle und motivische Anlehnungen an Antikes. Kieser hat im Mü. Ja. bi. Ku. 1933 p. 110 in seinem Aufsatze, Antikes im Werke des Rubens, unter anderem Beziehungen der Hauptgruppe in der Dresdener Wildschweinjagd (Bild in Marseille) zu einer antiken Komposition nachgewiesen. Das Spielen von zwei Flöten auf einmal in dem späteren Exemplar der Regenbogenlandschaft in Leningrad zeigt, auch die Kleidung des links herantretenden Hirten, er ist bis auf einen Lendenschurz nackt, den antikisch-bukolischen Charakter des Bildthemas. Wir möchten annehmen, daß unser Bild einen Wettstreit von Hirten nach der Art der Idyllen des Theocrit oder eines seiner Nachahmer darstellt. Zwar ist es uns nicht gelungen, das Bild als eine direkte Illustration zu jenen oder zu einer Stelle in Virgils Eklogen zu identifizieren. Doch muß eine Ikonographie des Bildthemas die Illustrationen zu solchen Gesängen in Betracht ziehen, beginnend mindestens mit denen der Virgilfragmente, Cod. Vat. 3225, 3867, Romae Danesi 1899 und 1902. Es bliebe auch zu untersuchen, inwiefern die Weideszenen in unseren Landschaften oder die Erntelandschaften etwa auf die Georgica Virgils zurückgehen. —
Es entspricht durchaus dem in den Niederlanden Üblichen und Herkömmlichen, Landschaftsstiche mit lateinischen Beischriften zu versehen. Wie wir sahen (Anm. 67) ist dies auch im venezianischen Kreise Brauch. Der Stich nach der Regenbogenlandschaft (Leningrad-Louvre) trägt in einem Zustande die lateinische Beischrift: Dum vigiles pascuntur oves amat otia pastor: Sed tamen et prima est pascere cura gregem. Sie vigila, sie pasce tuos homo: ne ferus hostis et premat errantes et male perdat oves. Der Mensch möge die Seinigen hüten, wie ein getreuer Hirt seine Schafe, damit nicht ein Feind die Irrenden bedränge.
Der Stich des à Bolswert nach der Florentiner Erntelandschaft trägt ein Zitat aus den Remedia Amoris des Ovid (Vers 189—192): Temporibus certis maturam rusticus uvam Colligit et nudo sub pede musta fluunt Temporibus certis defectas affigit (heutige Lesung: desectas alligat) herbas. Et tonsam raro pectine verrit humum. Zwar fehlt das Einstampfen der Trauben in unserem Bilde, doch die Mägde mit ihren Heu- und Gemüsebündeln und mit ihren Rechen passen gut zu den Versen. Daß Rubens selbst diese Verse ausgewählt hat, ist bei seiner Belesenheit durchaus anzunehmen. Doch ob sie ihn zur Schaffung des Bildes anregten, können wir nicht entscheiden. Der Fall liegt nicht so klar, wie bei der Aeneaslandschaft. (Vgl. die Anm. 39, 53, 67, 82, 99, 103.)

98 Landschaft mit dem Schiffbruch des Aeneas
Lwd. 60/98 cm.
Berlin Kaiser Friedrich Museum
Smith 1215. Rooses 1196.
V. S. 52,2. Kla. Ku. 355.

99 Der Stich (G. Hendricx exc.) ist dem mit Rubens befreundeten Gelehrten Gevaerts gewidmet und trägt Verse aus dem dritten Buche von Virgils Aeneis als Beischrift: Tum mihi coeruleus supra caput astitit imber noctem hiememque ferens et inhorruit unda tenebris Continuo venti voluunt mare magnaque surgunt Aequora dispersi iactamur gurgite vasto. Aeneid. Liber 3.

100 Landschaft mit dem heiligen Georg
Lwd. 153/226 cm.
London Kgl. Sammlung
Smith 563. Rooses 435.
V. S. 62. Kla. Ku. 311.
Entstellende Anstückungen an allen Bildseiten. (Anm. 147.)

101 Landschaft mit einem Turm und einem Turnier
Holz 73/108 cm.
Paris Louvre
Smith 396 u. 104. Rooses 845.
V. S. 131. Kla. Ku. 398.

102 So auch Jakob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubens, Her. v. H. Kauffmann, Leipzig 1928, p. 176.

103 Dies gilt dann, wenn nicht auch diejenigen Stichbeischriften, die wir bis jetzt mangels Nachweises nicht als Zitate nach antiken oder anderen Schriftstellern erkennen konnten, sich als solche herausstellen, und damit auch die Weide- und Erntelandschaften eine andere Bedeutung erhalten können. Sicher ist für den Beschauer des 20. Jahrhunderts die Versuchung sehr groß, den Darstellungen der Natur bei Rubens einen oberflächlicheren Sinn zu geben, als vielleicht dem Anlaß und Gedanken der Schöpfung zusteht.
So trägt auch der Stich des à Bolswert (G. Huberti exc.) nach dem Wiener Bach im Walde eine lateinische Beischrift, durch die das Trinken der Kühe am Bache eine bildbeherrschende Bedeutung erhält. Sie lautet: Lympha bovem pascit, gratum hac illa refundit Alterius sic res una fovetur ope: Vis ut honoreris, gratis homo gratior esto: Mutua res amor est, vis ut ameris, ama.

104 Cod. Rub. VI, p. 153 u. O. Zoff, Die Briefe des P. P. Rubens, Wien 1918, Brief CCXIV u. Anm. 4. Die Gravüre findet sich in dem Buch L. Holstenius, Vetus pictus Nymphaeum exhibens, Romae 1676 (Staatsbibl. Berlin).

105 Die Brüsseler Bibliothek besitzt ein reiches Material belgischer Topographie. Der Bibliothekar Louis Hissette stellte es in seinem 1907 bei van Oest erschienenen Kataloge zusammen.

106 Vues et perspectives de Liège, Liège 1770, chez Plompteux. Die Ähnlichkeit des Ortes reicht zu einer sicheren Identifikation nicht aus.

107 Farm bei Laeken
Holz 127,5/84,5 cm.
London Kgl. Sammlung
Smith 817. Rooses 1198.
V. S. 54,4. Kla. Ku. 186.
Anstückungen rechts, links und am oberen Bildrande. Deren Breite beträgt links 7 cm, oben und rechts 12,7 cm. (Vgl. Anm. 142.)

108 Landschaft mit dem Escorial
Lwd. ca. 60/100 cm.
Salisbury Slg. Lord Radnor
Smith 253 und 1195. Rooses 1199.
V. S. 63. Archivo 1933, Lamina 1.
Original von Pieter Verhulst mit eigenhändigen Retuschen des Rubens, nach einer verlorenen Zeichnung des Rubens. Smith und Rooses erwähnen verschiedene Exemplare der Komposition. Von diesen können wir mit Sicherheit nur das folgende in Dresden identifizieren.
Landschaft mit dem Escorial
Lwd. 144/194 cm.
Dresden Gemäldegalerie
Abb. bei Kieser a. a. O.
Wie wir nachweisen, gibt das Bild in Salisbury die getreueste Vorstellung von der Zeichnung des Rubens. Das Dresdener Bild weist sich durch die Kostüme der eingesetzten Staffage einer Jagdpartie als Kopie um 1700 aus. Das folgende Bild in Petworth ist dort dem Verhulst zugeschrieben.
Landschaft mit dem Escorial
Lwd. 122,9/197,5 cm.
Petworth Slg. Lady Leconfield
Archivo 1933, Lamina II.
Nach der freundl. Mitteilung des Besitzers wurde dieses Bild vermutlich aus Karl I. Versteigerung 1649 von dem Earl of Northumberland erworben. Ein Aufsatz des Verfassers im Archivo 1933, Rubens y el Monasterio de San Lorenzo de el Escorial, p. 237 machte diese Bilder in Spanien bekannt.

109 Die Briefdaten sind folgende: 1.) 13. 3. 1640 Gerbier an Rubens. 2.) 15. 3. 1640 Rubens an Norgate. 3.) 17. 3. 1640 Gerbier an Norgate. 4.) 19. 4. 1640 Gerbier

an Rubens. 5.) April 1640 Rubens an Gerbier. In einigen Briefen Gerbiers ist dann nur noch von der Verschickung des Bildes die Rede, es sind Briefe vom 12., 19., 26., 31. Mai 1640. Im letzten Briefe teilt Gerbier dem englischen König den Tod des Rubens mit.

110 Der Maler Verhulst, dessen Hand wir im Salisburybilde zu sehen haben, ist sonst unbekannt. In den Liggeren (Anvers 1864—76, De Liggeren) ist im dritten Jahrzehnt als Meister der Antwerpener Gilde mehrfach ein Pieter Verhulst erwähnt. Nur auf einer Zeichnung im Boymans Museum zu Rotterdam (veröffentlicht als von Hercules Seghers stammend in: Verslag van het Museum Boymans te Rotterdam over het Jaar 1930 p. 6) begegnet bei einem ähnlichen Motive eine dem Bilde in Salisbury ähnliche Formengebung. Die Art der Angabe der Bewaldung der Fläche und der Horizontberge, wie die Form derselben steht unserem Gemälde sehr nahe.

111 Vgl. dagegen Kieser a. a. O.

112 19. 12. 1628 an Gevaerts und 9. 8. 1629 an Peiresc aus London. (Cod. Rub.)

113 Briefe aus Valladolid vom Mai bis September 1603.

114 John Constable. Eine Selbstbiographie in Briefen, Tagebuchblättern u. a. Berlin 1911, p. 32/33.

115 In dem gen. Aufsatze im Archivo ist irrtümlich von einer Kopie Constables nach dem Bilde die Rede.

116 L. Curtius, Buch des Dankes für Hans Carossa, Leipzig 1928, Die Odysseelandschaft in Florenz.

117 Diese Vermutungen können wohl zutreffen, doch denkt Curtius sicher auch nur an freie Gestaltung.

118 Vgl. Anm. 4.

119 Staatsbibliothek Berlin Nr. 619, Die Städte Cadix und Gibraltar, Frankfurt 1763. Vgl. Archivo 1933 a. a. O. Lamina VI.

120 Cabinet d. Dessin Brüssel. Feder in braun, braune Lavierungen, 18,5/26,5 cm, unten verletzt und beschnitten. Die Zeichnung kann zeitlich nicht nach dem Gemälde entstanden sein, da weder der rechte Baum des Gemäldes noch irgendwelche Figuren in der Zeichnung angegeben sind. Auch die Qualität rechtfertigt die Eigenhändigkeit.

121 Den Hinweis auf dieses Detail verdanke ich Herrn Dr. Lafuente Ferrari in der Nationalbibliothek zu Madrid. Eine Ansicht von Cadix mit solchen Türmen findet sich in dem Buche: Civitates orbis terrarum, effigiavit et communicavit Georg Hoefnagel, 1564.

122 Spanische Landschaftsskizze
Holz 39,5/59 cm.

Philadelphia Johnson Collection
Smith 1209. Rooses 1180. V. S. 53,6.
Abb. 10, p. 167, bei W. R. Valentiner, Aus der niederländischen Kunst, Berlin 1914.

123 Vgl. Kieser a. a. O.

124 Rooses nach Horace Walpole, Anecdots of Painting. Für Hampton Court vergleiche eine alte Ansicht aus der Vogelschau in Kips Nouveau Théatre de la Grande Bretagne 1705.

125 Ein ebenfalls von Hissette a. a. O. zitiertes Werk, Délices du Brabant par Cantillon, Staatsb. Berlin Tp. 5400. Bd. II, p. 127.

126 Wir versuchen im Gegensatz zu der nach oft nicht mitgeteilten Gründen erfolgten Anordnung der Bilder im Klassiker der Kunst-Bande eine detailliertere Begründung unserer zeitlichen Ordnung. Dabei greifen wir charakteristische Einzelheiten heraus. Bei den Bildvergleichen wird immer hin und her gegriffen von Bild zu Bild, von Gruppe zu Gruppe. Maßgebend sind für die Ordnung schließlich auch die in den anderen Kapiteln erwähnten Gesichtspunkte. Wenn auch die so gewonnene Abfolge von Bild zu Bild etwas Konstruktives erhält, so ist dies weniger von Gruppe zu Gruppe der Fall, wo die zeitlichen Fixpunkte eine sichere Handhabe geben: Als Grundlagen dienten hierbei, Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Begriffe, München 1923 und A. E. Brinckmann, Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, München 1924. Soweit sich diese Elemente trennen lassen, sind zuerst Formensprache, dann Komposition und schließlich Farbe untersucht und besprochen worden.

127 Lünettenfresko im Palazzo Rospigliosi zu Rom, Waldinneres mit einer Hirschjagd.

128 Die Reihenfolge der Bilder der ersten Frühgruppe ist folgende:

Flucht nach Ägypten	Louvre	Landschaft	Stich v. A. Cardon
Tenne im Winter	Windsor	Hirte am Abend	London Nat.Gall.
Felsentor	Leningrad	Viehtränke	London Nat.Gall.
Der verlorene Sohn	Antwerpen	Waldinneres	Wynnstay-München
Farm bei Laeken	London Kgl. Slg.	Waldbach	Wien
Gang zum Markte	Windsor		

Die enge Verwandtschaft der Formen der landschaftlichen Hintergründe in den Bildern Jupiter und Callisto, Kassel (Kla. Ku. 62) von 1613. Venus, Amor und Bacchus derselben Galerie (Kla. Ku. 63), und der Landschaft mit Romulus, Remus und den Hirten im Capitol zu Rom (Kla. Ku. 180) von 1618 liefern uns eine Vergleichsmöglichkeit mit den Hintergründen in unseren frühen Bildern. Der rechte hintere Bildteil des Leningrader Felsentores, der Tenne mit dem verlorenen Sohn in Antwerpen, erlauben uns im Vergleich mit den genannten Bildern die Festlegung der unteren Grenze für die Jahre um 1613/14. Zwar zeigen schon der Hirt am Bache und die Tränke weiter entwickelte Formen, so daß die Ansetzung der Tränke um 1615, wie das im Catalog der flämischen Ausstellung in London (1927 Nr. 263) geschah, sicher zu früh ist, da aber die Liechtensteinlandschaft sicher um 1619/20 liegt, und die kurz vorher genannten Londoner Bilder in ihren Formen linearer und kleinteiliger sind, so kann eine andere Datierung und Anordnung unserer ersten Gruppe nur zu unüberwindlichen Widersprüchen führen. 2 Bilder, die für 1619/20 gesichert sind, die Amazonenschlacht in München (Kla. Ku. 196), die nach dem Brief des Rubens an van Veen v. 23. 1. 1619 (Cod. Rub.) sicher zu diesem Datum vollendet war, und die durch völlige Stilgleichheit in diese Zeit gesetzte Befreiung der Andromeda in Berlin (Kla. Ku. 225), liefern uns die Möglichkeit der Festlegung des Wiener Waldbaches. Dies wird deutlich beim Vergleich z. B. der Erdschollenbildungen in den drei letztgenannten Bildern.

129 Zeitliche Reihenfolge der Landschaften der zweiten Frühgruppe:

Wildschweinjagd	Dresden-Glasgow	Odysseus und Nausikaa	Florenz
Mons Palatin	Paris	Aeneaslandschaft	Berlin
Antikische Ruinen	Montpellier	Spanische Landschaft	Philadelphia
Escorial	Salisbury		
Philemon und Baucis	Wien		

Unser Fixpunkt 1620 und das 1625 datierte Bild des Louvre mit der Flucht Loths aus Sodom (Kla. Ku. 283) geben die Grenzen der zweiten Frühgruppe. Wiederum sind es die wenigen landschaftlichen Bildungen des Louvrebildes, ebenso wie die Farbigkeit, besonders Grün und seine Abstufungen, die eine Vorstellung vom Stil jener Jahre liefern.

130 Das Bild wird von Oldenburg um 1630—35 datiert. Zwar ist uns das Original nicht bekannt, doch scheint uns die gleichzeitige Ansetzung mit dem Madrider Waldbilde, dem Wiener Venusfest und den anderen Bildern dieser Zeit völlig unmöglich. Deutet doch auch die Farbbeschreibung von Curtius die von uns um 1625 angetroffenen Farben an. Eine zweite Farbbeschreibung, bei der bestimmte Fragestellungen zugrunde gelegt waren und die diese Auffassung bestärkte, verdanke ich Frl. Angela Pudelko.

131 Die Beurteilung des Stiles ist zwar an Hand der Photographie nicht einwandfrei möglich, doch glauben wir trotzdem unsere Datierung vertreten zu können.

132 Zeitliche Folge der Landschaften der mittleren Gruppe:

Kirmes	Paris	Kuhherde	München
Erntelandschaft	Florenz	Regenbogen	Leningrad
Erntelandschaft	London Wall. Coll.		

Die obere Grenze unserer mittleren Gruppe liefert die Landschaft mit dem Heiligen Georg in London. Rooses gibt nach Horace Walpole (vgl. Cod. Rub. Bd. V p. 287) einen anonymen Brief wieder, in dem es heißt: „... (Rubens), der zu Ehren unserer Nation mit seinem Pinsel die Geschichte des Heiligen Georg gemalt hat, worin er sich selbst übertroffen hat, aber er hat das Bild heim nach Flandern geschickt, damit es dort bleibe als Denkmal seines Aufenthaltes und seiner Beschäftigung hier." — Das Datum des Briefes ist der 16. März 1630.

133 A. E. Brinckmann, Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung, München 1924, 2. Aufl. p. 49: „Hochbarock ist die Steigerung aller stilistischen Neuerungen, die der Frühbarock gegenüber der Renaissance gefunden hatte. Der Rhythmus von Raumfolgen wird reicher und in sich kontrastiert."
Wir glauben, diese Formulierung für die Architektur auch in der Malerei anwenden zu können. In den Phasen der Entwicklung des Rubens sehen wir deutlich jene drei Stationen: Getrennte Raumgebilde (Figur und Landschaft), Plastische Erscheinung des Details und des Raumes in Verbindung mit Linearität der Zeichnung, und Malerischer Raum, bzw. Räume, die durch kurvenförmige Bewegungen gebildet und unter sich kontrastiert sind.

134 Die ausgezeichnet entworfenen Gruppen, für die wir Vorzeichnungen besitzen, hat Rubens im Wiener Venusfest teilweise wieder verwendet. Daß Watteau Gruppen gerade aus der Kirmes abzeichnete, hängt auch mit der relativen Plastizität der Figuren zusammen. Eine solche kennzeichnet in einem gewissen Grade auch noch die Münchener Kuhherde und verbietet deren zeitliche Anordnung in die dreißiger Jahre.

135 Die Cadmussaat
Holz 27/42 cm.
Amsterdam
Rubens Ausst. Goustikker 1933, Nr. 30, Abb. 30. Rooses 509.

Cefalos und Prokris
Holz 29/32 cm.
Madrid Prado
Abb. bei E. Lafuente Ferrari, Peeter Symons, colaborador de Rubens, Archivo 1930, p. 251.

Der Sturz des Ikarus
Holz 27,3/27 cm.
Brüssel Kgl. Museum Nr. 825.

136 Zeitliche Folge der ersten Spätgruppe:

St. Georgsland-schaft	London	Holzfäller und Vogelfänger	Paris
Regenbogen	Paris	Gewitter	Haarlem
Schafherde	Dulwich	Mondlandschaft	London Privat-besitz
Meleager und Atalante	Madrid	Wasserschloß	Wien
Sonnenaufgang mit einem Entenjäger	London Nat.Gall.	Kuhherde	Berlin
Der flötende Hirte am Abend	London Nat.Gall.	Skizzen zur Torre de la Parada Serie	Madrid u. a.

137 Skizze zu einer Hirschjagd — Antwerpen Kgl. Museum
Holz 41,7/38 cm.

138 Vgl. Anm. 53. Das Datum der Kopie van Udens versichert die Entstehung des Haarlemer Bildes vor den Skizzen zur Torre de la Parada Serie.

139 Dies wird im Kapitel Farbe näher begründet werden. Dort glauben wir klarlegen zu können, daß sich der Farbgeschmack des Malers selbst innerhalb der dreißiger Jahre noch deutlich ändert.

140 Landschaft mit Philemon und Baucis — Philadelphia Johnson Collection
Holz 39,3/63,5 cm.
Eigenhändige Skizze zum Wiener Bilde.

141 Die Anstückungen beeinträchtigen die straffe Komposition durch Ausweitung des Raumes am oberen Bildrande. Sie sind außer den Stilverschiedenheiten der beiden Bilder ein Beweis für die Richtigkeit der Ablehnung des Gegenstückverhältnisses zum Gang zum Markte in Windsor.

142 Die Mitteilung der Maße der Anstückungen und des Erhaltungszustandes des Gemäldes verdanke ich Herrn Direktor Dr. Collins Baker, London. Das Bild wurde mit den Anstückungen aus der Sammlung Lord Farnborough erworben. Der besterhaltene Teil des Bildes ist der um die stehende Magd, besonders rechts von ihr. Das linke Drittel ist fast gänzlich übermalt, so daß unsere Ausführungen über die mißlichen Proportionen unter diesem Vorbehalt nur gelten. Doch ist anzunehmen, daß die alten Umrisse der Figuren und des Viehs beibehalten wurden. Die unnatürliche Verkürzung der vom linken Bildrande überschnittenen Kuh erklärt sich durch die Anstückung von fremder Hand. Durch Bedecken der Anstückungen mit einer Maske wird die Kompostion geschlossen und offenbar in ihrer Konzeption wiederhergestellt.

143 Der Gang zum Markte wurde von fremder Hand vergrößert und dadurch die Ausgewogenheit der Komposition beeinträchtigt. Daraus erklären sich die schlechten Proportionen der Figuren am rechten Bildrande, und die fehlerhafte Verbreiterung der Waldkulisse am linken Rande.

144 Die geringen Anstückungen an allen Seiten des Louvreexemplars beeinträchtigen das Bild nicht.

145 Die Aeneaslandschaft ist eines der am schwierigsten zu datierenden Bilder. Zwar ist die Formgebung fortgeschritten, doch sehen wir bestimmte Unterschiede gegenüber Form und Bildbau der dreißiger Jahre, in deren Anfang das Bild fallen müßte, falls die zweite spanische Reise als Anregung angenommen wird. Der Katalog des Kaiser Friedrich Museums setzt das Bild sogar um 1620 an, was sich indessen mit dem Stil des Wiener Waldbachs nicht vereinigen läßt.

146 Man vergleiche für diese Eigenart zum Beispiel auch die beiden Andrea Meldolla (bzw. Paolo Fiammingo) zugeschriebenen Waldlandschaften des Kaiser Friedrich Museums (Nr. 182 a/b).

147 Spätere Anstückungen haben das Bildgefüge zerstört. Bei Abdecken derselben — die Fugen sind auf einer Photographie deutlich sichtbar — mit einer Maske werden die Funktionen der eckfüllenden Gruppen, überhaupt aller Bildteile erst recht sichtbar. Die Anstückung beginnt am linken Bildrande dicht hinter der die Arme hochhebenden Frau und am oberen Bildrande dicht über den rechts oben angebrachten Zuschauern. Am unteren Rande an Knie und rechtem Arm der kniend weit vorgebeugten Frau.

148 Kla. Ku. 3.

149 Kla. Ku. 14.

150 Kla. Ku. 225.

151 Kla. Ku. 410.

152 Meisterwerke der Gem.Slg. d. Prado zu Madrid, Her. v. A. L. Mayer, München 1922. T. 264. Aus der Zeit von 1636—37. Das Dresdener Bild ist als Vorstudie anzusehen. Der Pradokatalog von 1933 schreibt die Landschaft zu Unrecht dem van Uden zu. Das Bild gehört zwar zu der Torre de la Parada Serie, die meist Schularbeiten einschließt, zeigt aber die unverkennbare Hand des Rubens. Die Landschaft ist mit dem Sonnenuntergange rechts hinten von besonderer Schönheit.

153 Kla. Ku. 344.

154 Kla. Ku. 345.

155 Kla. Ku. 324.

156 Kla. Ku. 381.

157 Ein Stich des Maestro del Dado (vgl. Nagler Mon., B. 1563), Anton Lafreri Formis, Raphael Urbino invenit, zeigt solche Guirlanden aus Blumen und Früchten mit vier Eroten.

158 Vgl. die Ausführungen von Heinrich Wölfflin, Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppichkartons, Belvedere 1930, p. 63.

159 Eine Farbbeschreibung der Bilder in Leningrad, Florenz und Philadelphia, des Bildes in Wynnstay, der Wildschweinjagd in Glasgow, der Escoriallandschaften in Dresden und Petworth, der Kopie nach der Münchener Viehherde aus der Sammlung Adelsberger, der beiden Bildchen in Oxford, der Cadmussaat aus der Rubensausstellung bei Goudstikker in Amsterdam, und der Landschaft Nach dem Regen in Londoner Privatbesitz kann nicht gegeben werden, da der Verfasser diese Bilder nicht im Original gesehen hat.

160 Eine Beschreibung der Farben verdanke ich Herrn Direktor Dr. Cornelius Müller.

161 An dieser Stelle findet sich ein interessantes Pentiment. Das Pferd trug zuerst den Kopf erhoben, so daß das Spiegelbild des Mondes im Wasser verdeckt war. Nun ist der Hals gesenkt, und das Spiegelbild ist frei. Eine gewisse Härte im Übergang von Rumpf und Hals ist sichtbar geblieben.

162 Landschaft mit Sonnenuntergang und einem Wagen in einer Furt — London National Gallery
Lwd. 49/74 cm.
Eigenhändige Anlage auf dem Malgrunde.

Anhang

Hier sollen einige Bilder Platz finden, die in jüngster Zeit dem Rubens zugeschrieben wurden. Dem Verfasser nicht im Original bekannt sind die Landschaften der Slg. Lugt, der Slg. Burchard und die beiden Stadtbrände.

Gehöft am Waldrande
Holz 49,5/78 cm.

Haarlem, Slg. Herr Königs
Kat. d. Ausst. Die Flämische Landschaft, Kunsthandlung Schäffer, Berlin 1927, Nr. 83, T. 119.

Die Zuschreibung beruht hauptsächlich auf dem Monogramm P. P. R. in der rechten unteren Bildecke. Die feine Durchführung aller Einzelheiten, besonders des Horizontes sprechen dabei mit. Indessen entbehrt das Werk des Rubens, besonders wenn man die Fraglichkeit der Gruppe der frühen Landschaftszeichnungen von 1606—09 bedenkt, ähnlicher Formen zum Vergleiche. Das Bild steht Gillis de Hondecoeter sehr nahe. Eine Landschaft mit fast demselben Motiv, versteigert im 3. Teil der Slg. Kolasinski Lepke Berlin 5. 6. 1917 Nr. 54 Tafel 21 zeigt auffallende Übereinstimmung auch des Stils. Das Bild ist durch Monogramm und Datum 1611 für de Hondecoeter gesichert. Eine zweite Landschaft von ihm von 1613 in der Antwerpener Gemäldegalerie (Abb. p. 79 in Pol de Mont's Abbildungswerk von Bildern der Galerie), ist noch feiner in der Durchführung und ähnlich im Motiv. Die Qualität des Haarlemer Bildes überragt zwar die beiden Bilder de Hondecoeters, doch muß man mit der endgültigen Einreihung des Bildes in das Werk des Rubens warten, bis weitere sichere Bilder dieses Stils auftauchen. Sollte dies der Fall sein, so wäre ein wichtiges Moment für die Entwicklung de Hondecoeters gewonnen, der sich dann an Rubens angeschlossen hätte. Die große zeitliche Nähe der Flucht nach Ägypten im Louvre würde dann eine Datierung des Haarlemer Bildes vor die italienische Zeit verlangen.

Landschaft mit Fernblick über eine bewaldete Ebene
Eichenholz 43,5/68,5 cm.

Ausst. d. Kölner Kunstvereins Mai—Juni 1930 Nr. 70. Vgl. P. Wescher, Pantheon 1929, p. 574 Tafel b. p. 576. Smith 638. Rooses 1206.

Gestochen von Maillet im „Cabinet du Duc de Choiseul" 1771 mit der Signatur „Rubens pinxit" und der Beischrift, das Original messe „25 pouces sur 17". Das Bildchen zeigt eine Regenstimmung. Es ist in einfachen Farben ganz innerhalb des flämischen Farbschemas gehalten, gemahnt aber doch durch Helligkeit und einen Reichtum an Tönen an Rubens. Die Formen der Landschaft und der Staffage lassen sich nicht mit Rubens vergleichen, auch die Qualität würde diesen Vergleich nicht durchhalten. Wir können auf Grund der Stil- und Formengleichheit der im folgenden aufgezählten sicheren Bilder des van Uden unsere Landschaft diesem Maler zuschreiben.

Mondlandschaft
Holz 41/69 cm.
van Uden zugeschrieben.

Brüssel Kunsthandel

Landschaft mit der Flucht nach Ägypten
Holz 29/44,5 cm.
van Uden zugeschrieben.

Brüssel Kunsthandel
(Verst. bei Giroux in Brüssel am 5. 3. 28, Nr. 68 Tafel 60.)

Die Formensprache der Mondlandschaft stimmt vollständig mit unserem Bilde überein. Die Zuschreibung der beiden Brüsseler Bilder an van Uden wird gestützt durch die drei folgenden signierten Bilder des Meisters:

Landschaft mit der Tränke — München Alte Pinakothek
Eichenholz 52/79 cm
bez. Lukas van Uden inuentoer.

Besonders die Bäume dieses Bildes lassen sich durch eine charakteristische Pünktelung, die van Uden freilich von Rubens übernommen hat, mit der Flucht nach Ägypten vergleichen.

Landschaft mit einem Hasenjäger — Leningrad Eremitage
Holz 88/141 cm. — Slg. Somof Nr. 731. Phot. d. Eremit.
Monogrammiert. Figuren von Teniers.

Landschaft mit einer Wahrsagerin — Leningrad Eremitage
Holz 89/137 cm. — Slg. Somof Nr. 732. Phot. d. Eremit.

Landschaft mit einem Bauern und einem Gehöft — Slg. F. Lugt
Holz 28,5/39 cm. — veröff. von F. Lugt in Gaz. d. b. Arts 1925, p. 189.

Dieses Bild wird Rubens mit großer Berechtigung zugeschrieben. Die Formen der linken Baumgruppe mit den gewundenen Zweigen und ihren hellen Lichtern weisen auf die ähnlichen Bildungen in der Jagd von Meleager und Atalante hin. Die Figuren erinnern sehr an Brouwer, andere Teile der Landschaft an Jan Lievens.

Landschaft mit einem Wagen — Slg. Dr. L. Burchard
Holz 23,8/34 cm. — Ausst. d. Wiener Sezession 1930, Kat. Nr. 104, T. 23 (vgl. G. Glück, Belvedere 1930, p. 169.

Das Bild zeigt ausgesprochenen Skizzencharakter. Es steht noch am ehesten dem Haarlemer Sonnenuntergang nahe.

Landschaft mit einem Gewitter — Hamburg Slg. A. Neuerburg
Holz 39/60 cm. — Ausst. d. Wiener Sezession 1930, Kat. Nr. 13, T. 32, Glück a. a. O. T. 97.

Zwar steht das Bild dem Rubens nahe, etwa dem Haarlemer Gewitter. Es hat etwas vom Zeitstil, man denkt an Rembrandts Landschaften. Doch finden sich einzelne Formen, z. B. die Baumstrünke im Vordergrunde, die fremdartig wirken. Die Gewichtigkeit des Urteils von G. Glück und L. Burchard spricht für die Richtigkeit der Zuschreibung.

Nächtlicher Stadtbrand — Haarlem Slg. Herr Königs
Holz 36/46 cm. — Ausst. Rubens Goudstikker, Amsterdam 1933 Nr. 64, T. 64.

Nächtlicher Stadtbrand — Hamburg Slg. A. Neuerburg
Ausst. alter flämischer Kunst, Antwerpen 1930, Nr. 159 (vgl. Abb. in Cicerone 1930, p. 465).

Die Formensprache der beiden Bilder, die dasselbe Motiv von derselben Hand aufweisen, zeigt große Ähnlichkeit mit der Hamburger Gewitterlandschaft. Es gibt schlechthin keinen flämischen Landschafter, dem man sie außer Rubens zuschreiben könnte. Nach alter Tradition werden Stadtbrände dem Daniel van Heil zugeschrieben. Ein derartiges Bild befindet sich im Prado (Kat. 1933 Nr. 1459). Es wird von Hulin de Loo dem van Heil zugeschrieben. Doch kennen wir diesen Maler noch nicht genügend, vor allen Dingen fehlen signierte Bilder. Die Bilder van Heils im Brüsseler Museum zeigen einen anderen Stil.

Namenregister.

Aertsen, P. 13
Aertvelt, van 62
Antike 25, 26, 50, 69, 73, 78
Bär, R. 9, 71
Bacchus 18
Bella, St. della . . . 65
Bellini, G. 9
Bernini 77
Beuckelaer, J. . . . 13, 14
Bie, de 3, 10
Bles, Herri met de . 69
Bloemaert, A. 15, 19, 21, 70
Bloemaert, F. 15
Bol, H. 14, 69
Boldrini, N. 21, 70, 73
Bolswert, A. 66
Bolswert, B. 15, 66, 72
Bolswert, Sch. à . . . 10, 12, 21, 23 41, 65, 66, 71 72, 74, 78
Borcht, P. van der . 71
Burchard, L. 66, 75, 86
Burckardt, J. . . . 5, 28, 79
Bril, P. 9, 16, 62, 71
Brinckmann, A. E. . . 77, 81, 82
Brueghel, Jan d. Ä. . 16, 18, 67
Brueghel, P. d. Ä. . . 9, 17, 28, 67
Brühl, Slg. 72

Cabinet du Roy . . . 23, 25, 74, 75
Cadix 30, 31, 61, 80
Campen, van 22
Cammoccio, G. F. . . 22, 25, 73, 75
Caracci, A. 9, 10
Caravaggio 12, 68
Cardon, A. 64, 81
Castiglione 75
Caylus, Graf 74, 75
Charpentier, R. J. Le . 64
Choiseul, Slg. 85
Cobenzl, Slg. 64
Cock, H. 13, 16, 67, 71
Coelmans 64
Coninxloo, G. van . . 146
Constable, J. 10, 30, 80
Cort, C. 73
Crozat, Cabinet . . . 74
Curtius. L. 80, 82

Dado, Maestro del . . 84
Dansaert 64
Delacroix 10
Denucé, J. 10, 61
Donck, G. 65
Dossi, Dosso 70

Elias 65
Elsheimer, A. 12, 18, 68
Emmaus, Gang nach . 62, 63, 65
Enden, M. van den . 72
Escorial 29, 62, 76, 79
d'Este, Villa 30

Fiammingo, P. 84
Fischel, O. 73

Gandolfo, Castel . . 30
Gerstenberg, K. . . . 9
Gevaerts 78, 80
Gezelle, G. 60
Gibraltar 31, 80
Glück, G. 72, 86
Goevaerts, A. 17
Goltzius, H. 19

Hampton Court . . . 32, 80
Heemskerck, M. van . 16, 71, 73
Heil, D. van 86
Hendricx, G. 78
Hissette, L. 79, 80
Hoefnagl, G. 80
Hörschelmann, L. F. A. 31
Holstenius, L. 79
Hondecoeter, G. de . 69, 85
Honthorst, G. . . . 68
Huberti, G. 71

Isaak, J. 15
Jabach, M. 74
Jegher, Chr. 49
Jordaens, J. 77

Kauffmann, H. . . . 5, 79
Keuninck, K. de . . . 64
Keirincx, A. 65, 69
Kieser, E. 5, 22, 23, 61, 74, 80
Lacken 29
Lefèvre, V. 22, 24, 74, 75
Laudon 64
Linning, L. 64
Lionardo 70
Lomazzo 70
Ludwig, H. 70

Maillet 85
Man, J. de 76
Mantegna, A. 26
Massé 74
Massias, Galerie . . . 64
Meldolla, A. 84
Michel, I. F. M. . . . 10, 61, 68
Milton 26
Moitte 72
Momper, B. de . . . 17
Momper, J. de . . . 14, 16
Montagna, B. 22, 75
Moro, B. del 23, 75

Nelli, N. 75
Northumberland, Slg. . 79
Nymphaeum 27, 79

Oldenburg, R. 5, 15, 69, 82
Orléans ,Cabinet . . . 74
Ovid 78

Palatin, Mons 16, 21, 29
Parnass 61, 62
Patinir, J. de 69
Peiresc 27, 80
Pérac, S. du 21, 73
Philostrat 15, 72
Piles, R. de 30, 31
Porto Venere 31

Raphael Urbino . . 84
Rembrandt 19
Richelieu, Slg. . . . 30, 31
Richmond 31
Rosenberg, A. . . . 5
Ruisdael, J. 69

Saenredam 15
Sadeler, A. 15
Sannuto, G. 24, 76
Savery, R. 12, 15, 16, 69
Spanische Ansicht . . 31, 62, 80
Steen 29, 32
Sterling, Ch. 5, 61
Stomer, M. 68
Stradanus 15, 16
Swyndrocht 66

Teniers, D. d. J. . . 10, 24
Theocrit 78
Tintoretto 9
Tivoli 30
Tobias 65

Uden, L. van 10, 21, 24, 39, 63, 64, 83, 84, 85

Valckenborch, L. van . 12
Velde, E. van de . . 69
Verhulst, P. 29, 63, 79, 80
Vicentino, B. 23
Virgil 78
Vischer 65

Wael, C. de 77
Watteau, A. 10, 82
Wouters 61
Wildens, J. 77
Wölfflin, H. 81, 84
Wyngaerde, F. van den 14, 77

Zentner 64
Zimmermann, E. A. . 70
Zoff, O. 79

Druck: Paulinenpflege Stuttgart 1936

1. P. P. Rubens

Wildschweinjagd
Glasgow Art Gallery

2. P. P. Rubens

Gewitter
Haarlem Privatbesitz

3. Antoine Cardon nach P. P. Rubens

4. Lukas van Uden nach Tizian

5. Venedig um 1570 Appresso il Camocio

6. Batista del Moro

7. Batista del Moro

8. Tizian

Federzeichnung
Musée de Besançon

9. P. P. Rubens

Ernte in Flandern
London Wallace Collection

11. P. P. Rubens

Die Jagd von Meleager und Atalante
Madrid Prado

G. 1707